75 kop.

791.43
UTI

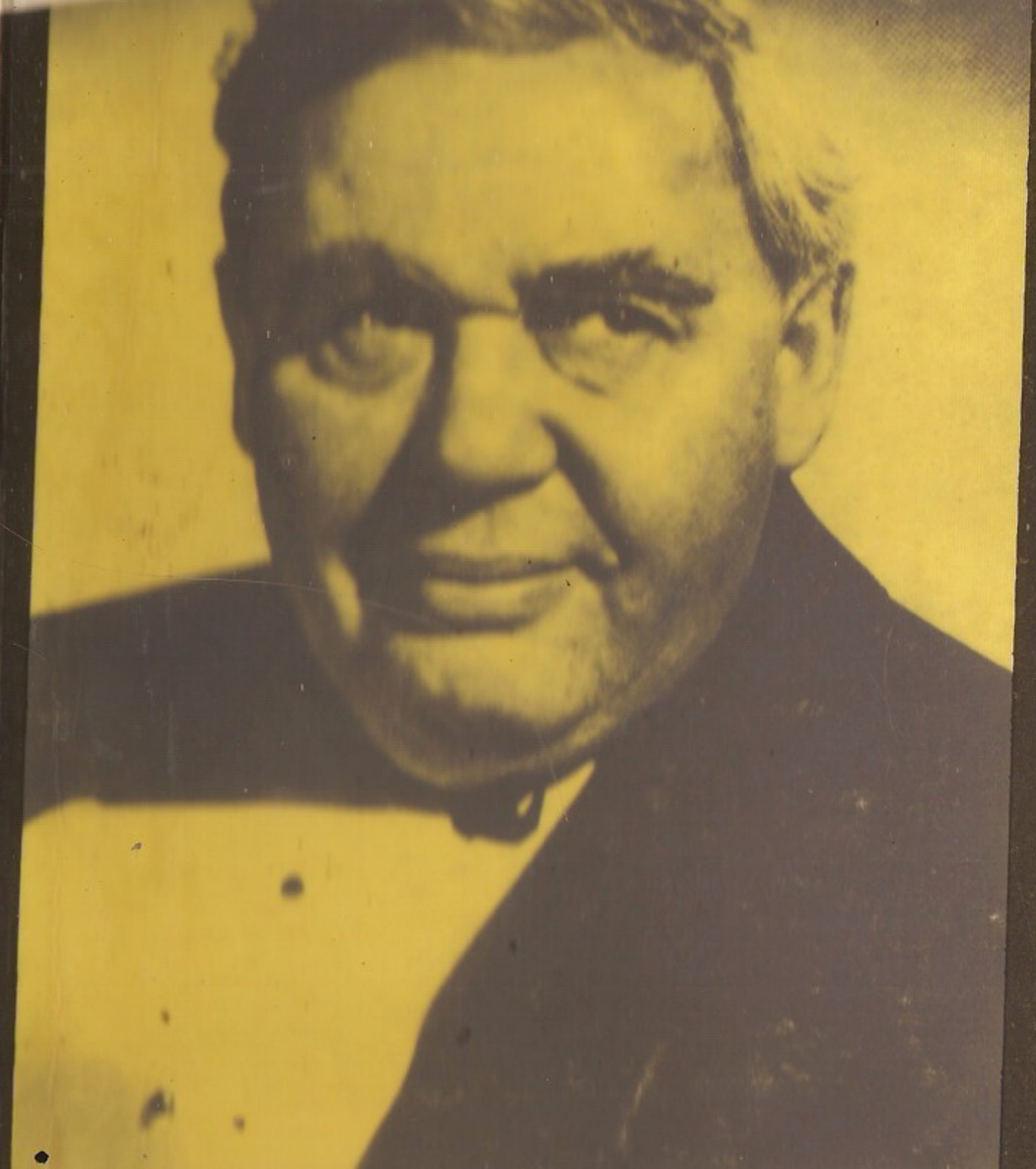
CHARLES LAUGHTON

VIIMSI RAAMATUKOGU
1511 012529

CH. LAUGHTON

Vladimir Utilov

CHARLES LAUGHTON



18242

VÄIKE FILMIRAAMAT

Vladimir Utilov

CHARLES LAUGHTON

KUSTUTATUD
23. 02. 2026
Viimsi Raamatukogu

Tallinn
«Eesti Raamat»
1986

791.43
A, S
~~778 T~~
U 91

Originaali tiitel:
Утилов Владимир Александрович
«Чарльз Лаутон»
Москва, «Искусство», 1973

Tõlkinud Laine Kukk

Kujundanud Tõnu Aru

KUSTUTATUD
18242
S. M. Kirovi nim.
Kuressaare linnaraamatukogu
23.02.2026
RAAMATUKOGU
Viimsi Raamatukogu

U $\frac{4910020000-469}{901\ (15)-86}$ 152—86

© Tõlge eesti keelde.
Kirjastus «Eesti Raamat», 1986

SISSEJUHATUS

Võimas vahemees näitleja ja publiku vahel — kriitiku sõna — on üha enam minetamas oma kunagist jõudu. Veel sajandi algul võis Shaw väljendada oma vaimustust Eleanora Duse mängu kohta napis, kuid sisumahukas sõnastuses: «Jääb mulje, et Duse imekaunite žestide ja liikumiste mitmekesisus on ammendamatu. Peenelt, ühtlasi väga ilmekalt oskab ta edasi anda iga mõtet, iga mõtte- ja tundevarjundit . . .» Tänapäeval ei ütleks need sõnad ükskõik missuguse kaasaegse näitleja kohta enam midagi. Liiga sageli kasutatakse niisuguseid epiteete ja formuleeringuid tühiste, tähtsusetute nimede puhul. Sõna devalvatsioon tasandab kuristiku suuruse ja tühisuse, talendi ja võimekuse vahel. Mida kõlavamad on sõnad, seda vähem neid usutakse.

Seepärast ongi tänapäeval nii raske tegelda näitlejaloomingu kriitilise analüüsiga. Seda enam, et filmikunst on kollektiivne ja isegi tunnustatud talendi puhul on kriitika osa üpris keeruline. Peaaegu võimatu on täpselt eritleda, mida film näitlejale võlgneb, või piiritleda näitleja panust filmiloomesse. Ometi ilmuvad raamatud filminäitlejate kohta, mida ka ei räägitaks režissööri domineerivast osast, dramaturgi, operaatori või monteerija prioriteedist. Võib-olla pole võimalik näitlejatöö osakaalu täpselt määratleda, kuid kriitik pole homöopaat, näitleja panus on aga täiesti reaalne. Väljapääsu otsinguil pöördutakse enamasti tema kaasaegsete poole — sõprade, kolleegide ja näitlejate mälestused aitavad lõppkokkuvõttes kujundada õige pildi ja vähendada vigu miinimumini.

Kahjuks polnud selline pöördumine võimalik. Charles Laughtonit pole enam elavate kirjas, tema lese Elsa Lanchesteriga mul vestelda ei õnnestunud ja mõttetu oli üritada kokku kutsuda ning küsitleda tema kolleege. Tõsi küll, erinevalt paljudest teistest näitlejatest, kelle mälestus on jäädvustatud ükskõnes reklaamibrošüürides, on Charles Laughtonile pühendatud mõned ülevaatlikumad raamatud. Parima neist, «Laughtoni loo» (*The Laughton Story*) on näitleja enda sõnade järgi kirja pan-

nud tuntud ameerika ajakirjanik Kurt Singer. See ongi tema elusündmuste kõige autoriteetsem allikas. Kõik teised Laughtonile pühendatud uurimused (nende seas ka käesolev) toetuvad K. Singeri kogutud andmetele. Too ameerika ajakirjanik, paljude kuulsuste biograaf, pole kunagi uurinud filmikunsti ega näitlejaloomingut. Seepärast pole imeks panna, et näitleja tabavad ja sügavad mõtteavaldused hajuvad kesk põnevaid pisiseiku ning kogu raamat jutustab rohkem Laughtonist inimesest kui Laughtonist kunstnikust.

Laughtoni kunstis pole ükskõiksust. See on rahutu nagu kogu Laughtoni alaliste eksperimentide tähe all ja emotsionaalsel piiril kulgenud elu. Teda tundsid ja armastasid Shaw, Zweig, Brecht, ta vallutas Londoni noobli publiku ja naiivsed Ameerika provintsiaalid. Tema siirdumised lavalt võtteplatsile ja filmitähest etlejaks ning režissööriks tekitasid ehk üllatust, kuid panid temast lugu pidama. Charles Laughton tegi kõike tõsimeeli, võib-olla isegi liiga tõsimeeli, kuid teisiti ta ei osanud ega tahtnud.

Seepärast on elav tema kunst; seepärast on nii tähtis mõista, mille nimel põletas end see suur artist; mida ta võlgneb inimkonnale ja inimkond temale, tema maailmavaatele ja isiksusele.

Raske on sellest kõigest jutustada, märksa raskem, kui kirjeldada tema elukäiku. Eriti kui arvesse võtta, et minu käsutuses olid üksnes filmid (ja kaugeltki mitte kõik!), B. Brechti mälestused koostööst «Galilei elu» lavastamisel ja K. Singeri kirjapandud mõttepudemed. Lugeja otsustagu, kas mul on mingil määral õnnestunud anda ettekujutust Charles Laughtonist, tema ebatavalise isiksuse võlust.

Siinkohal kasutan juhust, et avaldada sügavat tänu NSVL Riiklikule Filmifondile ja kõigile neile, kes aitasid mul lõpule viia seda rasket tööd.

VASTU VOOLU

Charles Laughton sündis 1. juulil 1899. aastal Inglismaal Yorkshire'i krahvkonnas Scarborough' linnas raudteejaama kõrval asuvas vanamoelises hotellis *Victoria*. Tema vanemad Robert ja Eliza Laughton, *Victoria* omanikud, olid rahul saatusega, pidasid oma ametit ideaalseks ja tahtsid teha karjääri just sellel alal. 1915. aastal laiendasid nad tööpõldu, saanud oma valdusse soliidse hotelli *Pavilion*, ja muidugi lootsid leida ustava abimehe vanema poja näol. Kuid Charles oli juba varasest lapsepõlvest peale otsustanud saada näitlejaks ja korraldas sageli teenijatele etendusi toas, kus hoiti pesu.

Nagu kirjutab Ch. Laughtoni eluloos ameerika ajakirjanik Kurt Singer, ähvardas isa ärritushetkedel Charlesi: «Kui sa oma tobedusi ei jäta, jõuad sa ükskord niikaugele, et sust tõesti saabki näitleja.» Charlesile mõjus see ähvardus pigem julgustusena.

Rangest keelust hoolimata pages tulevane *Pavilion*'i omanik sageli kodunt, et käia teatris. Karistuseks suleti ta pimedasse tuppa vee ja leiva peale, kuid vangistuses olles sepitses ta monolooge ja luges neid endale valjusti ette, langedes seejuures ekstaasi.

Michael Barrows, 1969. aastal Inglismaal ilmunud Laughtoni elu käsitleva raamatukese autor, püüab tulevase näitleja vanemate suhtes olla äärmiselt objektiivne: «Nad olid väga töökad ja heasüdamlikud inimesed. Kui missis Laughtoni mõlemad õed lesestusid, anti neile ja nende lastele eluase *Pavilion*'is.»

Barrowsi arvates seletub abielupaar Laughtonite rahulolematus poja kiindumusega nende aastate üldise õhkkonnaga: «Scarborough's peeti kõiki näitlejaid patusteks... Charlesi kasvav huvi näitekunsti vastu valmistas missis Laughtonile sügavat muret ja ta tegi kõik, mis oskas, et poega sõnakuulmisele sundida.»

Missis Laughtoni pürgimused olid õiglased, kuid muutusid tegelikkuses sageli tahtmatuks julmuseks. Võib ette kujutada, kuidas reageeris Charles kaastundlikule naeratusele, millega

teda külalistele esitleti: «See on minu kõige vanem . . . Vaeseke on päris hull teatri järele — tal on näitleja loomus.»

Näitlejakutse ei tundunud piisavalt usaldusväärse tegevusalana *Pavilion*'i töökatele omanikkudele, kes püüdsid ammutada maksimaalset kasu oma ettevõttest, mille edu olenes nende võimekusest ja püüdlikkusest. Charlesi vanemate antipaatia teatri vastu tulenes nende usklikkusest («Usk polnud Laughtonitele mitte tugi, vaid elu sisu.»).

Aastaid hiljem hõivasid Laughtoni kangelaste seas tähtsa koha isemeelsed inimesed, kes sadistlikult ignoreerivad lähedaste tundeid ja inimlikke õigusi. Suhted perekonnaga jäid südamlikuks, kuid tema loodud eluehtsad põikpead ja fanaatikud tuginevad suurel määral lapsepõlvemuljetele.

Viimasel ajal avaldatud faktid (Michael Barrowsi vestlus Laughtoni noorema venna Tom Laughtoniga) on huvitavad eelkõige selle poolest, et nad sugugi ei vasta üldkäibivale tõekspidamisele näitleja isiksuse ja tema loodud rolli paratamatust lähedusest. Tulevast Nerot, Henry VIII ja Bligh'd iseloomustab delikaatsus, leebus, sisemine kaitsetus: «Charles ei pretendeerinud kunagi vanema venna eriõigustele, kuid tema armastus kunsti vastu mõjustas peaaegu meid kõiki . . . Ta oli väga tundlik, vastuvõtlik, tal oli pehme, heasüdamlik loomus ja sünnipärane intelligents.»

Noor Charles ei osanud ennast kaitsta ja sai vahel seetõttu kannatada. Kord purustas Tom vanema venna ehitatud nukuteatri. See oli täiuslik miniatuurne teater lava, eesriide, mitme dekoratsioonikomplekti ja hulga marionettidega. Repertuaar (melodraamad, detektiivid) polnud küll eriti mitmekülgne, kuid oli sel siis mingit tähtsust! Charlesil olid kõikide tegelaste osad peas, ta õpetas oma «näitlejad» laulma, tantsima, kaklema ja mõõka käsitsema . . . Kõik hävis mõne sekundi vältel.

Kaotus oli korvamatu just seepärast, et Scarborough' teatrid olid Charlesile kättesaamatud. Ta pidi lonkima Punchi ja Judy nukuetenduste otsinguil, täpselt nagu vaesed, järelevalveta lapsed Dickensi romaanides: «Ma mäletan oma haiglast huvi nukuteatri rändtruppide vastu, kes liikusid ringi Scarborough' supelrannas. Pidin alati peitu pugema, kui nähtavale ilmus sametist rahakogumiskott, sest raha mul kunagi polnud.» Tundub, et lapsepõlv võinuks kalestada tema hinge, muuta ta tigedaks, kadedaks, araks, kuid kõik kibedad ja alandavad elamused ainult karastasid tema tahet ja süvendasid põhimõttelist vastumeelsust julmuse vastu.

Laughtoni lapsepõlv polnud rõõmuderohke ega kerge. Enne Esimest maailmasõda pidas aristokraatia ja teda matkiv kodanlus kõige nooblimaks kasvatada lapsi katoliiklikes kloostrikoolides. Robert ja Eliza Laughton pingutasid kõigest väest, et saada oma lapsi Stonyhursti jesuiitidekooli. «Jesuiidid tegelesid üpris põhjalikult oma kasvandike ajupesuga,» meenutab Tom Laughton, «ja see peletas Charlesi religioonist eemale.»

Tolle ajupesu kõrval piinas Charlesi üksindus. «Vürtspoodniku» pojana tunnetas ta oma eakaaslaste kastilist üleolekut. Edusammud õpinguis ei korvanud sotsiaalse alamõõdulisuse kompleksi. Pealegi ei osanud ta mängida koolipoiste lemmikmänge ja oli halb sportlane. Nagu mäletab üks tema õpingukaaslasi Stonyhurstist, tõgati ja peksti Laughtonit kõige rohkem: «Ta oli minu mälestustes üks kohmakamaid poisse, paks nohik ebaproportsionaalselt suure peaga, mida ehtis näotu mütsilodu. Ükski meist ei jätnud kasutamata võimalust talle võmmu kuklasse anda.»

Tihti leitakse väljapääs üksindusest mingi tegevuse abil. Laughtonit õppetunnid ei huvitanud. Ta armastas ainult kaht ainet — prantsuse keelt, mida valdas täiuslikult, ja . . . matemaatikat. Edusammude eest viimases sai tulevane näitleja auhinnaks Shakespeare'i köite.

Väheseid õnnelikke hetki tõi Laughtonile lugemine. Ta luges tavaliselt valjusti, esitas iseendale lemmikstseene ja -katkendeid.

Noil aastail meeldis Charlesile kõige rohkem eluröömus Mark Twain: «Arvatavasti seostub Ameerika poistele romantika Euroopaga: šoti kaardiväelased Toweri ees, Doveri kriidikaljud, Pariisi bulvarid, Vahemeri. Kuid minu jaoks oli kõige romantilisem koht maa peal Mississippi. Sellest jõest on kirjutatud palju huvitavat, istandustest ja puuvillast, aurikutest ja New Orleansist, magnooliatest ja lauludest, mida laulavad neegrid. Kuid minu meelest polnud midagi paremat ülevast hümnist, mille pühendas jõele Mark Twain, kes oli selle ise risti ja põiki läbi kündnud . . .»

Twain jäi Laughtoni lemmikautoriks kurvameelse ja südamliku muinasjutuvestja, filosoof Hans Christian Anderseni kõrval.

Andersen on kirjutanud palju kauneid muinasjutte. Kõige rohkem meeldis Laughtonile tema «Ööbik». Võib-olla unistas ta juba siis lugeda muinasjuttu nii, et publik unustaks esitaja ja näeks elavana enda ees kõiki kangelasi — vananevat keisrit, upsakaid ja silmakirjalikke õukondlasi, Surma ja väikest teenijannat, kes üksi teadis, kust leida ööbikut. Võib-olla köitis poissi iroonia õukondlaste seisuseuhkuse, nürimeelsuse ja hingelise tühjuse pihta. Ent vahest kütkestas noort Laughtonit Anderseni muinasloos hoopis miski muu — usk ilu puhastavasse, ülendavasse jõusse: «Ning ööbik hakkas laulma. Ta laulis nii õrnalt, nii imekaunilt, et pisarad valgusid keisri

silmadesse . . . Kui ta lõpetas, ütles keiser, et annetab ööbikule kaelaskandmiseks oma kuldtuhvli. Kuid ööbik tänas ja keeldus. «Ma nägin pisaraid keisri silmis,» ütles ööbik. «Mis tasu peaksin veel soovima?»»[1]

Laughton jumaldas ka Shakespeare'i ega lahkunud kingiks saadud köitest. Kuid juba siis sai Shakespeare'ist talle piinade allikas. Vanemate umbusk ja koolikaaslaste pilked tekitasid temas haiglase enesekriitika. Charles soovis oma esituses edasi anda Shakespeare'i värsi ilu, mõjujõudu ja ammendamatut rikkust, kuid teismelisel noorukil puudusid kogemused ja ka õpetajad. Tulemus tegi meele kurvaks ja ta veenis ennast nördinult, et poeesia ja traagiline paatos pole tema jaoks.

Charlesi debüüt asjaarmastajalikul laval jäi tagasihoidlikuks, kuigi Stonyhursti õpilased võtsid etenduse huviga vastu. Üks neist isegi kirjutas õpilaslehes: «Me loodame mister Laughtonit veel sageli laval näha.» Kuid suurem osa vaatajaid ei pööranud talle siiski tähelepanu: tema osa — hotelli peremees — oli liiga ebalavaline. Tänapäeva kriitikud ütleksid, et roll anti talle isikliku olukorra lavale ülekandmise modernsel printsiibil: tema isa oli hotelliomanik, ta ise oli elanud ja sündinud hotellis ja pidi tulevikus saama hotelliomanikuks.

16-aastaselt lõpetas Charles Laughton kooli ja tuli otsustada, mis saab edasi. Vanemad lootsid endiselt panna vanemale võsule mõistuse pähe ja anda talle asjalik amet. Hotell õitses ja sinna juurde kuuluv restoran muutus provintsikuulsuste armastatud kohtumiskohaks. Charles tõrkus endiselt. Venna sõnade kohaselt «suhtus ta inimestesse sõbralikult, kuid oli äri vastu ükskõikne. Nn. seltskonna pretensioonid ärritasid teda. Kui küsimus puutus hotelli, kadus perekondlik üksmeel. Charles oli alati vastaspoolel.»

Lõpuks läks Charles kompromissile. Vanemate tahtele alistudes läks ta Londonisse, kuulsasse hotelli *Claridge*, et õppida tulevast ametit kogu hiilguses. Enesele tegi ta kindla otsuse: «Kui saan 21-aastaseks, otsustan ise, mida edaspidi tegema hakkan.» *Claridge* üksnes kinnitas tema plaani loobuda osalemisest perekonnaäris. Kelneri karjäär oleneb alati sellest, kuivõrd on ületatud piir, «mis lahutab lugupidavat suhtumist kliendisse orjalikust alandlikkusest».

Hiljem ei tundnud Laughton kahetsust kuulsas Londoni hotellis veedetud aastate pärast.

Dickens oli algul reporter, hiljem stenografeeris kohtuistungeid ja paljud tema romaanide episoodid põhinevad mälestustel kohtumistest Inglismaa teedel või Temple'i segastest kohtu-

[1] *Andersen, A. Chr.* Inetu pardipoeg ja teisi muinasjutte. Tln., 1951. Lk. 71.

protsessidest. Laughton õppis tundma ilma ja inimesi kodust lahkumata. *Claridge*'isse kogunes äriringkondade koorekiht, diplomaatiline eliit, kuulsused kogu Euroopast, Londoni parimad näitlejad.

Oli veel üks põhjus, tänu millele *Claridge*'is veedetud aeg ei kulunud Laughtoni jaoks asjatult. Olenemata sellest, milliseid ülesandeid stažöör täitis (ta oli koridoriteener, kassiir, andis külastajatele välja toavõtmeid), maksti talle kümme šillingit nädalas. See polnud küll suur summa, kuid Laughton oskas suurema osa sellest hoida teatripiletite jaoks. Kuulsa *Drury Lane*'i parimaid lavastusi vaatas ta palju kordi. Üldiselt köitis teda iga uus lavastus mis tahes teatris ega häirinud, sugugi iseenda mitte just säravpuhtad kraed (pesumaja jaoks raha ei jätkunud).

1917. aasta lõpus värvati ta sõjaväkke ja pakuti noorem-ohvitseri aukraadi, millest ta ära ütles. Sõjateater teda ei ahvatlenud. Laughton vihkas sõda, surma, vägivalda. Nagu ta hiljem meenutas, motiveeris ta oma keeldumist tahtlikult naiivselt: «Ma ei soovi käsutada teisi inimesi ega vastutada nende elu eest. Ma olen nõrga iseloomuga inimene.»

Tolle nõrga iseloomu mõtles Laughton välja, millest järeldub, kui ettevaatlikult tuleb suhtuda teistessegi tema väidetesse. Ta ei tahtnud kanda vastutust teiste inimeste elu eest, sest polnud šovinist ega nakatatud militarismiuimast.

Rindeelu tugevdas tema antipaatiat sõja vastu. Täid, mustus, veri, sadade tuhandete inimeste mõttetu hukkumine. Kõik see, mida elasid üle Barbusse'i, Dos Passose, Remarque'i ja Hemingway kangelased, tuli Charlesil omal nahal läbi teha. Ta nägi teiste kannatusi ja sai ka ise neist osa: veidi enne vaherahu sõlmimist langes ta ootamatu gaasirünnaku ohvriks. Tulevane näitleja isegi kartis, et selle rünnaku tagajärjed kujunevad saatuslikuks tema elukutsele: veel kaua pärast seda piinasid teda hingamisteede haigused — angiin, bronhiit jms.

Kui sõda lõppes, polnud ta veel kahekümnenegi. Tuli tagasi pöörduda hotelli *Pavilion*. Scarborough's polnud midagi muutunud. Missis Laughton nõudis järeleandmatult, et Charles võimalikult pea võtaks üle haige isa ameti. Ema argumendid tundusid olevat põhjendatud, vähemalt perekonnaliikmete jaoks. Charles oli sunnitud jääma isale appi.

Ometi astus ta sedamaid ka harrastuslikku «Scarborough' Artistide» truppi, mis põhjustas taas kokkupõrke perekonnaga. Temaga räägiti põikpäise Barretti stiilis, millist rolli ta hiljem kehastas režissöör S. Franklini filmis «Barrettid Wimpole Street'ilt.»

«Sa ei oska laulda ega tantsida, sul on nõrk hääl ja nigel välimus. Mis näitleja võiks sinust saada!»

Charles ei andnud alla, kuigi tema esinemised «Scarborough' Artistidega» ei tekitanud optimismi. *Sir* William Goweri rolli tänaseks unustusehõlma vajunud näidendis «Trelawny «Wellsist»» mängis ta enda sõnade järgi kehvalt: «Arvatavasti olin ma lihtsalt kohutav. Mul on alles pilt, millel ma William Goweri rollis paljastan oma tundeid fotoaparaadi ees. Teen seda praegugi üsna sageli, kuid mitte kunagi ei lasku sellise avatuseni.»

Ei vedanud Laughtonil ka jonnaka kingsepataadi rolliga tänaseni populaarses komöödias «Sunnitud valik». See oli tema esimene suur lavaosa, kuid esietendus anti tühjale saalile. Mõne aja pärast kogus tükk täissaali, ent Laughtoni mängust mindi vaikides mööda. Vaikimise vandenõu kordus ka mõned kuud hiljem, kui «Scarborough' Artistid» koostasid programmi neljast ühevaatuslikust näidendist. Charles mängis jällegi üht peaosa, kuid kohaliku ajalehe retsensent ei kirjutanud temast sõnagi.

Sellest hoolimata valmistus Laughton oma etteasteteks sellise püüdlikkuse ja innuga, nagu ei mängiks ta väikese provintsilinna harrastustrupis, vaid kuulsa *Old Vic*'i laval. Kui see õlnuks teisiti, siis arvatavasti poleks temast saanud kuulsat Charles Laughtonit. Kuid perekonda tema käitumine ärritas: kujutab endast tõelist näitlejat, kõnnib teatrisse kaks tundi enne etenduse algust, «läheb osasse sisse» . . .

Charlesi äge iseloom süvendas konflikti. Tema suhted kodakondsetega muutusid üha pinevamaks. Tema kangekaelsus, raevupursked ja vingus olek ei ennustanud missis Laughtoni lootuste täitumist. Abikaasa ja kahe noorema poja mõjul andis missis Laughton viimaks järele. Charlesile lubati saata kolm naela nädalas, kui ta astub Kuninglikku Draamakunsti Akadeemiasse (*Royal Academy of Dramatic Arts*) Londonis. Tema funktsioonid kodus anti üle Tomile: «Kui ta lahkus kodust lava nimel, loobusin ma farmist, et asendada teda meie perekondlikus ettevõttes. Tegin ettepaneku, et nii on see senikaua, kui ta pole loobunud teatrist. Ütlesin, et töötan hotellis seni, kui ta avaldab soovi tagasi pöörduda.»

Charlesi vastus oli üllatavalt otsustav ja lakooniline: «Tom, ma ei tule kunagi tagasi, isegi mitte siis, kui peaksin nälga kannatama ja magama paadi all.» Nii tuli isa Laughtonil jumalaga jätta lootusega teha pojast hotelli peremees, tema troonipärija aga lähenes oma unistuste täitumisele.

1925. aastal astus Charles Laughton sisse Kuningliku Draamakunsti Akadeemia (RADA) uksest Gower Street'il. 1904. aastal rajatud RADA juhid pidasid oma ülesandeks kasvatada lootustandvaid noori talente, kes võiksid teostada W. Archeri, B. Shaw' ja Granville-Barkeri alustatud suure teatripöörde — loobuda panusest tähtedele ja võtta orientiir ansamblimängule. Et vääriliselt valmistada ette järeltulijaid sellistele kuulsustele nagu Ellen Terry, Herbert Beerbohm Tree, Johnston Forbes-Robertson, olid Akadeemiasse kutsutud suurepärased pedagoogid — inglased ja välismaalased —, kelle seast paistsid silma prantslanna Alice Gachet ja venelane Fjodor Komissarževski. 1925. aastaks oli Akadeemia omandanud tõsise õppeasutuse kindla maine, mida kinnitas enamiku tema mitmesse põlvkonda kuuluvate kasvandike lavasaatus (Flora Robson, Miles Malleson, Vivien Leigh, Celia Johnson, Alan Bates, Albert Finney jt.), kellest olid saanud inglise lava silmapaistvad meistrid.

Akadeemia õppejõududel oli kõrge kvalifikatsioon ja väärramatu intuitsioon: eksamil tabasid nad Laughtoni näitlejaande, kuigi ta läks endast välja, istus eksamineerija kaabule ja esitas kesiselt monoloogi «Veneetsia kaupmehest».

Laughtoni ind, tema fanaatiline töövõime hämmastas nii Akadeemia üliõpilasi kui ka õppejõude. Igal hommikul tormas ta loengutele Long Acre'i kvartali väikesest odavast toast. Ta ei jätnud vahele ühtki näitust, ühtki muuseumi, ühtki esietendust, istus tundide kaupa teatriraamatukogudes, otsis üles kõik antikvaaride poekesed, kus võis näha münte Othello-aegadest, Richard III ajastu mõõku ja pistodasid, uuris kõikide kuulsate «Hamleti»-lavastuste dekoratsioone ja kostüüme, mida olid kandnud Taani printsi parimad kehastajad.

«Milleks?» imestasid sõbrad. Tema omakorda seda küsimust. Kõige väärtuslikumad noorusaastad, mil inimene kogub teadmisi ja kujundab oma vaimse palge, olid tal möödunud hotellis, nüüd pidi ta selle kaotatud aja tasa tegema. Ja seda ta ka tegi. Nagu kirjutab K. Singer, kujutas Charles end iga loetud näidendi kangelasena. Ta luges kõike, mis aga kätte juhtus. Roheline lamp tema toas põles kaugelt üle kesköö.

RADA esimese kursuse õpilase rahaasjad polnud kadestamisväärsed, kuid ta kirjutas emale: «Olen üle ootuste õnnelik . . .» Uus ümbruskond, elu, millest ta nii väga oli unistanud, lõid uue Charlesi — lõbusa, elurõõmsa, teravmeelse. Laughtoni sõpru kütkestas tema alateadvuslik püüd anda maksimaalne väljendusrikkus igale repliigile, igale liigutusele laval. Emotsionaalsus, mis märgistas Laughtoni iga tühisematki rolli ja tema tegevust õppetöös, tegi tema õpetajad murelikuks. Üks neist andis tarka nõu: «Noormees, olen teid juba pikka aega

jälginud. Te tapate enda. Vähem eneseandmist. Olete vist otsustanud saada kõige kuulsamaks näitlejaks teatriajaloos! Rahunege maha! Vähem närve. Lugege ajalehti, helistage sõpradele, kirjutage emale, jalutage, mängige kas või pokkerit. Hoidke jõudu lava jaoks. Kulminatsioonis elada pole võimalik, see pole veel kellelgi õnnestunud.»

Charles ei võtnud kuulda nõuandeid ega muutnud oma pingelist, palavikulist elurütmi. Akadeemia, raamatukogude, näituste ja muuseumide kõrval käis ta RADA abiturientide proovidel, analüüsis koos vanemate seltsimeestega näidendeid, milles lõpetajad esinesid, pakkus välja oma misanstseene ja repliikide intonatsioone. Ta hakkas meeldima ka vanematele näitlejatele, sai sagedaseks külaliseks koosviibimistel kulisside taga, teatriaristokraadid lugesid auks näha teda oma kodus. Õppetöö läks hiilgavalt. Komissarževski ise kutsus ta kõrvale, et teatada: «Sinu aeg on kätte jõudmas, sa arened suurepäraselt!»

Mõni kuu hiljem tutvustas Komissarževski Charlesi *Barnes-Theatre* antreprenöörile. Tulemusena sai Laughton Ossipi rolli «Revidendis». Enne etendust Charles närveeris hirmsasti, ja kui eesriie sulgus, ei uskunud ta, et publik talle aplodeerib. Tagantjärele on võimatu hinnata objektiivselt tema osatäitmist Gogoli näidendis. Lähtudes Laughtoni hilisemate tööde karakterist, võib oletada, et ta püüdis anda Ossipile lihtrahvalikku koloriiti, leidis mahlaka välise joonise, andis repliikidele jämedakoelise huumori võlu. On vaid teada, et publikule meeldis tema hääl, mis küll polnud veel lõplikult viimistletud ega piisavalt paindlik, kuid jäi meelde omapärase tämbri ja loomuliku ilmekuse poolest. Alice Gachet võis rahul olla. Ta pani aluse Laughtoni paljutahulisele tehnikale, töötas temaga läbi hulga inglise ja prantsuse dramaturgia klassikalisi teoseid. Tema abiga sai Laughton Higginsi rolli õpilaslavastuses «Pygmalion». RADA õpilaslavastused olid Londonis populaarsed, tõid kokku teatrikriitikuid, väljapaistvaid lavastajaid ja antreprenööre. Seekord tuli Akadeemia saali Gower Street'il Bernard Shaw isiklikult.

Shaw' ilmumine oli Laughtonile küll vaevalt meeldiv üllatus. Noor näitleja püüdis loobuda Higginsi üldkehtivast interpretatsioonist — teda tavatseti tõlgendada sarmika, siira ja pisut egoistliku õpetlasena. Oma välistelt eeldustelt (meenutagem, et vahetult enne seda oli Charles mänginud lihtrahvalikult kavalat teenrit Ossipit) oleks ta pigem sobinud lipitseva resonööri, prahivedaja Alfred Doolittle'i ossa. Aastad, mis ta oli mööda saatnud hotellis *Pavilion*, takistasid näitlejat ilmselt tundmast end kodus Henry Higginsi aristokraatlikus villas Wimpole Street'il ja pidamast ennast teataval määral snobist-

Foto aastast 1932.

likuks ning maneerlikuks intellektuaaliks. Igatahes oli väljakujunenud tõlgendustraditsioon Laughtonile orgaaniliselt võõras ja ta tegi Higginsist türanni, oma 30-ndate aastate filmide õelate fanaatikute prototüübi. Nördinud oma näidendite lavastamise ebaedust teatris ja kinos, reageeris Shaw teravalt tühiseimalegi kõrvalepõikele oma soovitustest ja näpunäidetest. Võib ette kujutada tema raevu!

Shaw oli nii ärritatud, et läks kulisside taha. «Laughton, te tahtsite publikut veenda, et nad on suure näitleja suurepärase esinemise tunnistajad. Näidend huvitab teid üksnes kui trampliin!» Kirjanik jätkas talle omase armuliku irooniaga: «Noormees, te olite õudne minu Higginsi rollis, kuid küllap jõuate kuulsuse tippu üsna pea.» Ust paugutades lahkus Shaw ruumist.

Veerand sajandit hiljem kohtusid Shaw ja Laughton taas. Nagu kirjutab K. Singer, mäletas Shaw esimest kohtumist.

Meenutati möödunud aegu. Laughton püüdis oma Higginsit kaitsta. «Ma mängisin teda nii, nagu tookord seda tegelaskuju nägin. Olin siis veel väga noor.»

Laughtoni põikpäisus imponeeris Shaw'le. «Minagi käitusin nii teie aastates ja ka hiljem. Olen nii käitunud kogu elu. Kirjutasin romaane, mis ei meeldinud. Kirjutasin näidendeid, mis ehmatasid ja ärritasid. Kõik kirjastajad ja produtsendid on veendunud, et üksnes nemad tunnevad publiku maitset. Kuid lõpuks tuleb neil ikkagi võtta mind nii, nagu ma olen, ja minu näidendeid sellistena, nagu ma nad kirjutan.»

Shaw ja Laughton meeldisid teineteisele ning see vastastikune sümpaatia oli ootuspärane. Mõlemad käisid oma rada ja paistsid silma äärmise kangekaelsuse poolest. Mõlemad eksperimenteerisid, kasutasid rikkalikult groteski, liialdust. Nad otsisid lavalise väljendusrikkuse uusi vorme, püüdsid teha teatrit elavaks kunstiks. Polnud juhus, et režissöör Laughton valis 40-ndail aastail kontsertettekandeks suure fragmendi Shaw' filosoofilisest näidendist «Inimene ja üliinimene».

Esinemine Higginsi rollis kujunes Charles Laughtoni esimèseks triumfiks. Vaatamata Shaw' eespool kirjeldatud nördimusele sai Laughton Akadeemia kõrgeima autasu, Bancroftinimelise medali. See leidis aset vähem kui aasta pärast tema astumist RADA-sse.

Esimese kursuse üliõpilase sensatsiooniline autasustamine kajastus ka soliidse *Times*'i lehekülgedel. Mister Robert Laughton tõttas kõigile naabritele ajalehte näitama ja tema abikaasa kutsus poja koju külla. Nüüd oli Charlesist saanud perekonna uhkus.

Edu, kuulsus, vastuvõtud — see kõik rõõmustas Charlesi, kuid tema majanduslik olukord jäi endiselt viletsaks. Laughton elas ikka veel vanematelt saadud kolmest naelast nädalas. Seegi kord aitas teda F. Komissarževski, tehes ettepaneku esineda «Kolmes ões».

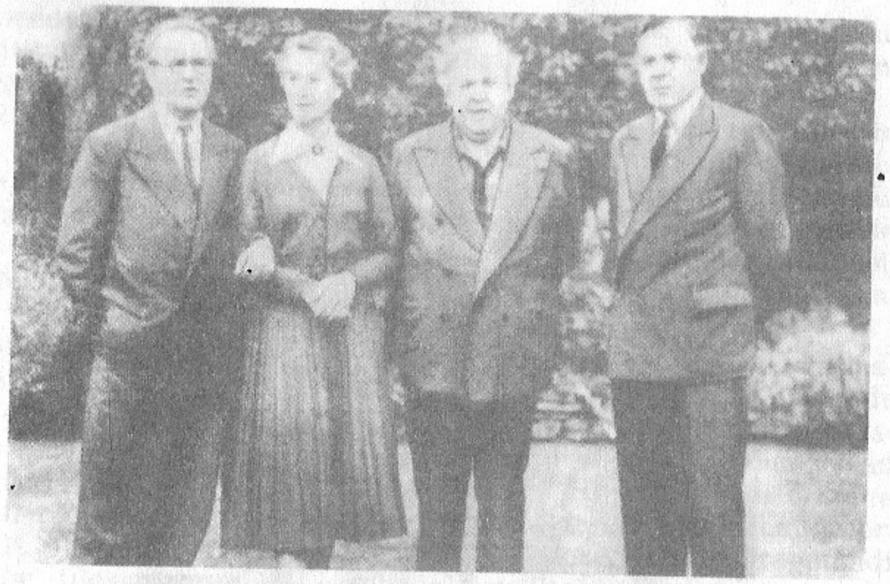
Nagu meenutab John Gielgud (kes ise mängis Tusenbachi), pidi näidendit etendatama *Barnes-Theatre*'s, väikeses hoones Hammersmithi silla taga, kus oli vilets, halvasti varustatud lava ja väike, rõdudeta vaatesaal. «Siin lavastas Komissarževski mõne üürikese kuu jooksul kuus või seitse silmapaistvat näidendit järjest. Huumorit mõistis ta väga omapäraselt, iseloom oli tal keevaline; kuid tema leidlikkus, meisterlikkus ja oskus näitlejat mõjustada vallutasid mu täielikult. Ta oli sündinud pedagoog, peen muusik ja suurepärane kunstnik. Tema käe all, julgustatuna tema tarkadest nõuannetest ja kriitilistest märkustest, hakkasid tunnustust võitma noor Charles Laughton, Peggy Ashcroft, Johnston Forbes-Robertson ja mina — neli tema kõige innukamat õpilast . . .»[2]

Abikaasa Elsa Lanchesteriga.

Ettepanek esineda Soljonõi rollis kohutas Laughtonit («Mul pole vastavat välimust!»), kuigi ta teadis, et Komissarževski hindab näitleja talenti kõrgemalt kui kõige hunnitumat välimust. Komissarževskil õnnestus oma õpilast veenda: «Ma tean, et sa pole ilus, kuid sooviksin, et sa mängiksid seda rolli. Sa suudad seda mängida.»

Nagu ikka, töötas Laughton fantastilise innuga ja tegi oma osaga vähemalt sada proovi (tavaliselt saab Inglismaal lavastus viis kuni kümme proovi). «Kolme õe» esietendus läks hiilga-

[2] Гилгуд Д. На сцене и за кулисами. Л., 1969. С. 294.



Perekonna keskel.

vält ja Komissarževski pakkus Laughtonile uut osa Tšehhovi näidendis — Jepihhodovit «Kirsiaias». Seekord oli Charles rahul. Talle olid lähedased ja mõistetavad tavalised inimesed rahva hulgast, kes elatuvad oma tööst ja elavad läbi argielu banaalseid draamasid.

Vene repertuaar osutus näitleja jaoks õnnelikuks — tema esinemine kulges taas suure edu tähe all.

Charles Laughton arenes pidevalt üha suuremate osade suunas.

Ungari dramaturgi Ferenc Molnári näidendis «Liliom» rajas Laughton varas Fikszúri rolli põhiliselt omaenda tähelepanekutele, mida ta oli kogunud, hulkudes ringi Londoni varastekvartalis Whitechapelis, dokkides ja salaurgastes, istudes mõnel õhtul kolmandajärgulistes joomakohtades, kuhu kogunesid taskuvargad, kupeldajad, igat sorti sulid või lihtsalt läbikukkunud sellid.

Lavastus, mille esietendusel viibis F. Molnár ise, saavutas tohutu edu ning suunas Laughtonile kogu ajakirjanduse tähelepanu. Kriitikud märkisid, et noor näitleja muutis teisejärgulise sulirolli teose keskseks kujuks. Vaatesaalis oodati kannatamatult hetke, kui Fikszúr/Laughton pöördub publiku poole ja küsib: «Sarnanen ma siis tõesti petisega?» Kähisev, räme hääl, suli välimus ja maneerid tegid selle küsimuse väga naljakaks.

Kui «Liliom» ei teinud enam kassat, võeti näidend repertuaarist maha ja Laughton jäi ilma tööta. Ta ootas antreprenööride pakkumisi, mida aga ei tulnud. Kui telefon siiski lõpuks helises, pakuti talle 30 naela nädalas (kümme korda rohkem, kui ta sai vanematelt) ja . . . varga rolli. Usk endasse ja Laughtonile omane printsipiaalsus dikteerisid loobumise: «Ma ei laha ennast korrata. Teatud aja vältel ei mängi ma enam ühtki petist ega teenrit.»

Mõni päev hiljem pakkus režissöör L. Casson Laughtonile vana paksu kindrali osa B. Fagani näidendis «Veelgi suurem armastus». Osa oli raske, seda enam, et Charlesi partneriteks olid tuntud näitlejad Sybil Thorndike ja Basil Hill.

Palju aastaid hiljem küsis Laughtoni abikaasa Elsa Lanchester, mida ta tundis nende kuulsate veteranidega koos mängides. Laughtoni vastuses on iseloomulikku lugupidamist oma elukutse esindajate vastu, kuid ka täielikku kartmatust: «Põnev oli mängida koos näitlejatega, keda olin ammu imetlenud. Püüdsin neid igal õhtul jälgida läbi dekoratsioonipilude. Pärast seda pole ma enam kogenud midagi uut näitlejakutses.»

Laughtoni kindral oli niivõrd tõepärane ja veenev, et talle pakuti kohe analoogilist osa teises näidendis. Jällegi ütles ta ära. Ta hakkas taipama produtsentide mõtteviisi: nad püüavad korrata seda, millel on olnud edu, peljates kõike uut ja tundmatut. Laughton ootas kadestamisväärse kannatlikkusega. Ükski uus roll ei tohtinud sarnaneda eelmisega. Ta oli juba teinud endale nime ja kinnistas nüüd ennast, oma esitusmaneeri.

Seekord aitas juhus. Tuntud režissöör Basil Dean otsis ameerika näitlejat näidendi «Õnnelik abielumees» peaossa. Londonist Dean ameeriklast ei leidnud, kutsuda kedagi Broadway'lt oli kallis. Nii pöördus ta Laughtoni poole, keda talle soovitati kui andekat näitlejat, kellel oli originaalse, pisut metsiku ja isemeelse, kuid hea inimese maine. Nähtavasti vastasid need Laughtoni iseloomujooned režissööri ettekujutusele ameeriklasest.

Laughton varjas Deani eest asjaolu, et ta ei tunne ameerika aktsenti, hääldades õigesti üht fraasi. Tuli minna plaadipoodi, kust ta püüdis leida värsse või proosakatkendeid ameerika näitlejate esituses. Selle asemel pakuti talle džässmuusikat ja tolmunud plaati USA endise presidendi Woodrow Wilsoni kõnega.

Laughton tabas Wilsoni kuiva oraatorliku maneeri didaktilisuse ja andis oma kangelase intonatsioonidele külma asjalikkuse. Aktsentueerides tegelaskuju kiretust ja lõtvust, tegi ta temast tüüpilise ameeriklase. Nagu kirjutas *London Era*, «on Charles Laughtoni ameerika abielumees tõeliselt koomiline

KUSTUTATUD
S. 23.02.2026
Kalurikolhoosi
Viimsi Raamatukogu
RAAMATUKOGU
- 8 2 4 2 -

figuur, rikas huumorivarjundite ja terava karakteritunnetuse poolest. See tegelane jätkab meeldejäävate kujude sarja, mille on viimase paari aasta jooksul loonud see noor ja tark näitleja.» Näidendi populaarsus ületas ootused, Broadway tegelinskid külvasid Laughtoni üle kutsetega New Yorki.

Kuid näitleja oli juba nõustunud ettepanekuga kohtuda paljude eksootiliste ja kriminaalromaanide autori kirjanik Edgar Wallace'iga. Viimase viljakus oli niisama arusaamatu ja mõistatuslik nagu tema romaanide süžeedki — 27 aasta vältel kirjutas ta 150 raamatut, tema populaarsus ajaviitekunsti nautijate hulgas oli vääramatu.

Kirjanikud pole antreprenöörid. Laughton ei näinud selles kohtumises suurt mõtet, ent sõitis siiski. Wallace'i luksusvillas oli kõik efekti teenistuses: tohutu suur kabinet, mõned diktofonid, sirmidega piiratud laud. Peremees ise mängis laisalt ajakirjanduses laialdaselt reklaamitud hiiglasliku portsigariga. «Mulle meeldib teie maneer, Laughton. Asi on selles, et just äsja lõpetasin teie jaoks näidendi ameerika gangsteritest. Selles on kõike — abielurikkumist, tulistamist, matuseid, lapsevargusi. Lisaks laibamäed. Kangelasel on luksusarmuke. Vahelduse mõttes teeme ta hiinlannaks.»

Enesega rahulolev romaanikirjanik ei hoomanud peidetud irooniat enda, oma kodu ja monumentaalse väikekodanliku stiili kohta naiivse lapse kombel esitatud küsimuses: «Kas gangster hakkab elama punaste vaipadega majas ja mängima puhtast kullast orelil viise itaalia ooperitest?»

Pilget märkamata kiitis Wallace selle idee heaks. Laughtoni tõelist suhtumist endasse märkas kuulus kirjanik veidi hiljem — siis, kui näitleja keeldus mängimast spetsiaalselt tema jaoks kirjutatud näidendis «Maiuspala». Keeldumine tegi lõpu «sõprusele» E. Wallace'iga.

Kuid enne seda oli Laughton ameerika gangster Tony Perelli Wallace'i näidendis «Sündmuspaigal». Etendusi anti Londonis, edasi sõitis trupp võõrusetendustele Inglismaa linnades. Manchesteris juhtus etenduse ajal lõbus lugu, mis andis tunnistust Laughtoni leidlikkusest ja oskusest valitseda auditooriumi: Näitleja pidi esitama orelil (Wallace oli siin ära kasutanud Laughtoni idee) «Ave Mariat». Vaatamata Laughtoni väga tagasihoidlikele muusikalistele võimetele läks musitseerimine tavaliselt suurepäraselt korda — mängis ju tegelikult keegi teine. Kuid Manchesteris ajas näitleja repliigid segi ja muusika hakkas kõlama ettenähtust varem. Publik naeris. Kui eesriie langes, pöördus näitleja publiku poole. «Manchesteri leedid ja džentelmenid. Kogu maailmas teate ainult teie, et ma ei oska orelit mängida. Palun hoidke minu saladust!»

Enne raadioesinemist.

Niisugused vahejuhtumid nagu Manchesteris aitasid kasvatada näitleja populaarsust. Laughtoni isiku võlu suurendas tema lavatalendi austajate vaimustust.

Lavastus «Sündmuspaigal» läks Londonis tervelt aasta. Järjekorrad teatri ees looklesid vihmas, pakases ja udus. Kriitikud imestasid: tüüpiline ameeriklane loovutas koha tüüpilisele itaallasele — kui palju on selle näitlejal siis maske?

Laughtoni ümberkehastumiste täpsus seletub paljus tema tähelepanemisoskusega, elumuljete rikkaliku varuga. Perelli prototüübiks oli Charlesi naabertoa elanik *Claridge*'is, itaallasest teener. Tema kõne, käitumisviis, temperament olid Laughtonile selleks eluliseks materjaliks, millega ta lõi luust ja lihast kuju Wallace'i vaimusünnitusele.

Ringreisilt naasnud, ei tulnud näitlejal kaua oodata uusi pakkumisi. Nende seast valis ta krahv Pahleni rolli «Paul Esimeses», mille seadis *Court-Theatre* lavale Komissarževski. Laughtoni sadistide, maniakkide, fanaatikute seeria esimene kuju Pahlen jättis nii sügava mulje, et produtsendid nägid teda siitpeale ainult kurjategija ampluaas.

A. Bennetti näidendi «Mister Prohack» proovidel kohtas Laughton Elsa Lanchesterit ja nad otsustasid abielluda. Eraelu segas mõnevõrra teatritegevust, kuid Laughton mängis sel ajal siiski kahes uues teatritükis — «Punapeas» ja «Alibis» (viimases kehastas ta A. Christie lemmikkangelast Hercule Poirot'd).

Ootamatud raskused tekkisid osaga, mis, kui rääkida välimusest, olnuks otsekui Laughtonile loodud — mister Pickwickiga Dickensi romaani lavaversioonis. Ei aidanud arvutud proovid, katsed elustada teksti intonatsiooni- ja rütmimuutustega, igasugu professionaalsete nõksudega. Laughton oli meeleheitel. Kakskümmend viis aastat hiljem seletab ta oma fiaskot järgmiselt: «Ma harjutasin mister Pickwicki. Proovisime stseeni Dingley Dellis — stseeni puuvõõrikuga, napsutamise, vana leedi ja paksu poisiga, küdeva kamina ja tantsimisega. Mõistsin, et nii see stseen kui ka mina ise olime igavad ja elutud. Laupäeval sõitsin kodulinna. Teel Scarborough'sse ja tagasi lugesin uuesti Dickensit, sõnad keerlesid ja virvendasid mu silmade ees. Mõistsin siis, et Dickensi tekst on lõpetatud ja täiuslik looming ja et meie lavaloo häda seisneb selles, et pole võimalik Dickensit tõlkida teise kunstiliigi keelde, kaotamata seejuures tema võlu.»

Dickensi lava jaoks dramatiseerimise probleem pole võõras. Nagu kirjutab üks parimaid Dickensi loomingu uurijaid Hesketh Pearson, ei õnnestu arvutud kirjaniku romaanide instseneeringud just nimelt seetõttu, et ta on «pealaest jalatallani näitleja, tema kangelased, tema huumor, tema tunded on lavalised». Nõustudes Pearsoniga, arendab V. Kaverin tema mõtet edasi: «Teater tungib tema /Ch. Dickensi/ proosasse kui orgaaniline alge ja see võimas kunstiline komponent on iga kord lõpuni välja töötatud ning ära kasutatud. Ei saa teha teatrist teatrit, nii nagu ei saa uuesti sünnitada last.»[3] Laughton polnud kriitik, ei tegelnud spetsiaalselt Dickensi instseneerimise või ekraniseerimise probleemidega, kuid ta tabas arvutute läbikukkumiste põhjuse (Dickensi teksti dramaatilise ja poeetilise täiuslikkuse) ning formuleeris selle hämmastavalt täpselt.

Kuid siis, 1929. aastal, oli tema raev täiesti põhjendatud: mister Pickwicki tore jõulukõne ei alistunud talle. «Töötasin

[3] *Пирсон Хескетт.* Диккенс. М., 1963. С. 484.

«Macbethi» proovil.

selle kallal terve nädala. Karjusin, sosistasin, katsusin igat moodi, kuid ikkagi ei hakanud see kõlama.»

Suhteline ebaõnn Pickwickiga (ei maksa unustada, et enesekriitiline Laughton suurendas oma ebaõnnestumisi) oli ainus pettumus kolme aasta jooksul pärast RADA lõpetamist. Nende kolme aasta jooksul esines ta kahekümnes lavastuses. Sellest hoolimata polnud Laughton rahul. Juba ammu oli ta unistanud mängida suurt traagilist rolli. Tõsiseid asju lavastati harva ja leiti, et tema välimus ei sobi kõrgtragöödiates esinemiseks. «Kas ta suudab pääseda sadistide, mõrvarite, joomarite ja maniakkide pikast rivist, kes ootavad temalt lavalist kehastamist? Kas me suudaksime hinnata inetut Hamletit või Leari? Kas ta sobiks Macbethi ossa?» küsis 1929. aastal ajakirja *Theatre Arts Monthly* kriitik E. Shekelton. Ta ei esitanud seda küsimust mitte Laughtonile, vaid produtsentidele ja režissöörideele, kes pidasid hoolega silmas kassahuve ja sajandite jooksul väljakujunenud traditsioone.

Paks Hamlet. Vanavõitu Macbeth. Koomiline ja inetu Lear . . . Oh ei! Laughtoni jaoks oli jube mõrvar Marble näidendis «Kinnipeetud töötasu» (C. Foresteri jutustuse järgi). Seda enam, et E. Lanchesterile anti mõrvari noore tütre osa . . .

Produtsent ei eksinud. Laughton vallutas seegi kord publiku. Esiteks, tegelaskuju harukordse, eemaletõukava usutavusega

Ch. Laughton ja G. Marschall.

(vaatesaal kangestus õudusest, inimesed karjatasid, nutsid ja oigasid etenduse ajal); teiseks, väikekodanlase karakteri tuuma tungimisega, kangelase tüüpilisusega, keda polnud kujutatud mingi erandnähtusena. «Ma teadsin, et see on ohtlik näidend. Kui soovite näidata armulugu prantslannaga inimesele, kes on äsja Pariisist tulnud või kavatseb sinna minna, siis on selge, et see talle ei meeldi. Näidend räägib väga tõetruult sellest, kuidas mehed valetavad oma naistele. Vaene, piiratud, julm Marble paneb naerma, kuid tegelikult naerab publik enda üle. Publik lööb kangelase risti, kuid näidendi lõpus hakkab mõistma, et teeb seda hirmust iseenda elu pärast, mida varjab auväärsuse loor. Sel hetkel on vaatajad valmis teidki risti

lööma — tõe eest, selle eest, et teile on teada iga saalisistuja pahed ja varjatud soovid.»

C. Foresteri näidend pidas kuulsas Saint Jamesi teatris[4] vastu kolm kuud. See oli just see juhtum, kui teose sotsiaalne efekt (oma mõõtmed võlgnes ta Laughtonile) on seda suurem, mida rohkem ta šokeerib vaatajat, mida ebameeldivam on tõde.

«Kinnipeetud töötasu» saatus olenes publiku reageeringust. See osutus kaitsereaktsiooniks, kuid Laughton, kes pidas kunsti ülesandeks inimese kasvatamist, ei löönud kartma. Kakskümmend aastat hiljem, Brechti «Galilei» lavastamise käigus, esitas dramaturg Laughtonile küsimuse, miks ta hakkas näitlejaks. Laughton vastas sõnadega, mis annavad võtme Marble'i kuju tõlgendusele: «Sellepärast, et inimesed tunnevad ennast halvasti, mina aga suudan neile näidata nende tõelist mina.»

Näitleja lavaline edu köitis filmimeeste tähelepanu. Tolleaegne inglise filmikunst püüdis meeleheitlikult leida vahendeid, kuidas pikaajalisest kriisist üle saada. Head kodumaised filmid tulid ekraanile nii harva, et 20-ndate aastate filmitoodangust kümne parema leidmine oleks olnud ääretult raske ülesanne. Inglise filmistuudiod tootsid põhiliselt ekraanimakulatuuri.

Esimese filmiosa sai Laughton tolle aja silmapaistvamas ekraniseeringus «Piccadilly.» Filmi tegi just selleks Saksamaalt kohalekutsutud režissöör Evald Dupont. Laughton mängis küll ainult episoodis ja vaevalt keegi märkaski kasvatamatut džentelmeni restoranis ning tema katseid takistada kangelannat tantsimast.

Järgmine kord ilmus Laughton ekraanile tänu oma naisele. Elsa Lanchesteri vana sõber, tema talendi austaja H. Wells lubas kirjutada stsenaariumi noorele režissöörile Ivor Montagule. Stsenaarium koosnes kolmest koomilisest novellist («Rukkililled», «Unelmad», «Toniseeriv vahend»). Wellsi nimi aitas koguda võteteks vajaliku summa — kuus tuhat naela (ääretult tagasihoidlik, võrreldes Hollywoodi miljoniliste eelarvetega). Wellsi ainus tingimus oli, et igas novellis mängiks peaosa Elsa Lanchester. Viimase ainus tingimus oli Charles Laughtoni osalemine.

Režissöör ei riskinud teha Laughtonist kangelast ja pani ta mängima kolme närukaela (igas novellis üht). Montagu meenutab, et näitleja sukeldus töösse temale omase eneseandmisega: «Laughton, kes püüdis õigustada mainet, mille ta oli võitnud *Court-Theatre*'s, suhtus oma rollidesse niisama tõsiselt

[4] Saint Jamesi teater on asutatud a. 1835. Siin on esinenud populaarsed trupid, viibinud oma komöödiate esietendusel Oscar Wilde, mänginud paljud XX sajandi kuulsad inglise näitlejad.

Suuruste siluette. Ch. Laughton ja D. Wayne.

nagu kõigesse, mis seostus tema elukutsega, ja tegi kõik rolli heaks, sõltumata selle tähendusest või suurusest.»

Šarži ja groteski elemendid aitasid elustada kohutava radža ja politseiniku kujusid kahes esimeses novellis. Kolmandas mängis Laughton edukalt provintsi perekonnapead.

Laughtoni esimeseks helifilmiks oli melodraama «Hundid». Ei režissöör H. Wilcoxi kogemused ega ameerika näitlejatari Dorothy Gishi kuulsus suutnud päästa üsna tobedat lugu õilsa kangelanna põgenemisest vaalaküttide laagrist Labradoril, kus redutasid mitmesugused seaduserikkujad. Laughtoni kangelane hukkus, et kangelanna võiks põgeneda. See ongi kõik, mida võib öelda tema rolli kohta . . . Niisama vähe on teada ka tema osalemisest filmis «Jõge mööda alla». Viimane oli üks neist arvutuist *quicky*'dest, suure kiiruga võetud ja veelgi kiiremini unustatud lintidest. Nii seostusidki Laughtoni lootused huvitavat rolli saada üksnes teatriga.

Näidendi «Kinnipeetud töötasu» sensatsiooniline ja mõnes mõttes ka skandaalne edu köitis ameerika produtsentide tähelepanu. 1931. aasta sügisel tehti Laughtonile ettepanek esineda Broadway'l mister Marble'i osas. Esietendus toimus 30. septembril. Nende aastate juhtiv ameerika teatrikriitik John M. Brown esines *New York Post*'is ülistava arvustusega: «Ükski teatrihuviline ei tohiks vaatamata jätta seda etendust, mis niivõrd paistab silma ühe tegelaskuju absoluutselt täiusliku ja filigraanse kehastamise poolest. Mõtlen siinkohal muidugi Ch. Laughtoni mr. Marble'it . . . Laughton on üks väljendusrikkamaid isiksusi, keda iganes laval on nähtud. Tema käed, jalad ja keha alluvad täielikult tema tahtele ja väljendavad seda, mida ta peab ütlema. Ta ei lausu oma repliike, vaid need sünnivad tema ajus ja seda võite näha tema silmadest. Ta võib olla tapvalt mürgine, tülgastavalt lihalik, lõbus nagu ekspansiivne Falstaff, verd tarretama panevalt julm . . . Ta on kõige imepärasem isiksus, keda New Yorgi publikul on olnud au näha esimest korda pärast paljusid aastaid.»

Järgmisel hommikul käivitus Hollywoodi masinavärk. Üks, kaks, kaks ja pool tuhat dollarit nädalas . . . Laughton lükkas kõik pakkumised tagasi. Produtsendid ja kinofirmade agendid jõid käsi kokku. Iga ameerika näitleja oleks õnnelik olnud . . . Kuid Laughtonil olid kindlad motiivid nii käitumiseks. Ta ei soovinud sõlmida pikaajalisi lepinguid, pealegi veel ilma õiguseta ise osa valida.

Aeg läks ja Laughton valmistus kojusõiduks. Hollywoodi esindajad püüdsid talle aru pähe panna. Üks agent jutustas «õpetliku» loo. «Te meenutate mulle üht ideelist idiooti. Kord omandasime õiguse tema romaanile. Tore süžee. Maksime talle

Võtteid avalikest ettelugemistest.

50 000 dollarit. Niisugust rahahunnikut polnud ta kogu elu jooksul näinud. Ja mida tegi see noor kõõmakõrv? Pärast filmi esilinastust tormas ta minu kontorisse ja soigus mu õla najal: «Te hävitasite minu romaani. Ma ei tunne teda enam ära. Kõik on otsas, kogu idee on kaotsi läinud!» Ütlesin noormehele, et maksime talle kuninglikult ja et ta paneks ukse enda järel kinni. Kui ta tahab kellegagi jagada oma ideid, pöördugu siis telegraafi poole.» Agendi üllatuseks ei avaldanud see tähendamissõna mingisugust mõju ja sidemed jäid sõlmimata. Ühe eesmärk oli teha raha, teine unistas kunstist, mis aitaks inimestel mõista üksteist ja iseennast. Laughton taotles õigust ise repertuaari valida ja võttis pileti Londonisse minevale aurikule. Kui laev oli juba sadamast välja sõitnud, lubas firma *Paramount* president Jesse Lasky telefoni teel jätta tõrksale inglasele selle õiguse. Laughton ei läinud laevalt maha.

Ja jälle võis teda kohata Inglismaal, Surrey metsade rüppe peitunud majakeses, kus ta lootis veeta mõned rahulikud kuud koos abikaasaga. Hollywood oli näitleja tingimused vastu võtnud.

HOLLYWOODIS

Hollywood pani Laughtoni algusest peale täbarasse olukorda. Mitte ükski hing ei teadnud siin midagi tema esinemistest Broadwayl ega olnud üldse kuulnudki Laughtoni nime. *Paramount*'i stuudio ei osanud midagi peale hakata näitlejaga, kelle tema agendid olid värvanud. «Nad on peast segi läinud,» raevutses Laughton, «maksavad mulle terve varanduse ega anna tööd. Nad üldse ei teagi, kes ma olen. Imelikud inimesed!»

«Imelikud inimesed» omakorda imetlesid Laughtoni energiat, visadust ja professionaalset uudishimu. Ta käis läbi kogu stuudio ning teistegi Hollywoodi kinofirmade paviljonid, õppides tundma filmitegemise mehhanismi.

Nagu kirjutab Kurt Singer, hämmastas Laughtonit alguses produtsentide, režissööride ja toimetajate kirjanduslik eruditsioon: tundus, et nad «teadsid kõike Shakespeare'ist Dickensini, Wilde'ist Shaw'ni». Hiljem kuulis ta kartoteekidest, kus olid kirjas kõik kusagil kunagi ilmunud teoste faabulad. Nüüd ta mõistis, et Hollywoodi tegelaste «kõrge kultuur» on niisama kunstlik ja illusoorne nagu filmilinna hoonete eklektiline suurejoonelisus (Hollywoodi arhitektuurile leidis Laughton tabava termini — järelmartsipan).

Iga päevaga omandas tema ettekujutus Hollywoodist ikka selgemad piirjooned. Ta oli linnas, mis sarnanes dekoratsiooniga ja kus ühtaegu pretensioonikate ning ühenäoliste villade toretsevad kvartalid meenutasid kreemikookide lõputut konveierit. Nende elanikud ei tundnud end siin peremeestena, vaid ajutiste külalistena ja peitsid nukruse ning üksindustunde naeratuste ja käepigistuste särava fassaadi taha.

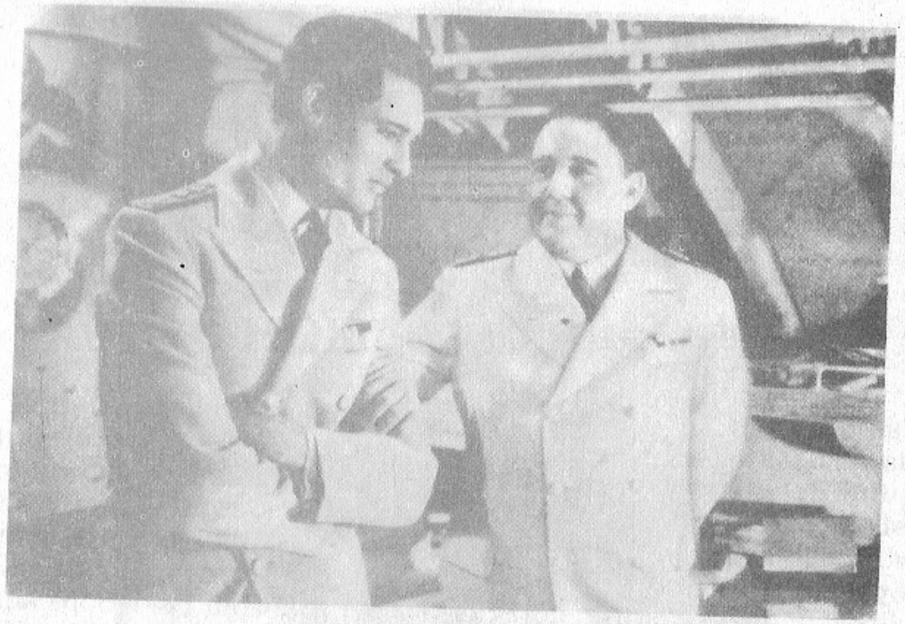
Möödus neli nädalat, enne kui *Paramount*'i juhtkonnale meenus Laughtoni olemasolu . . . ja tema majja ilmusid reklaamieksperdid. Näitlejat pildistati otse ja profiilis, ülevalt alla ja alt üles, kuid sellega esialgu kõik piirduski. Firma ei kiirustanud alustama filmi «Saatan ja sügavik» võtteid, kus talle lubati anda peaosa. Laughton käis kaebamas ja raevutses,

«Saatan ja sügavik», 1932.

kuid sai vastuseks ainult viisaka «Ärge ärrituge, teile ju makstakse».

Laughton oli valmis mängima ükskõik kus ja mida, kui oleks ainult tööd. Ta nõustus, kui stuudio *Universal*, kes palus teda «laenuks» *Paramount*'ilt, pakkus talle osa John B. Priestley jutustuse «Öö püünistes» järgi tehtud filmis «Vana hämar maja».

Tüüpiline õudusfilm «Vana hämar maja» oli lavastatud Boris Karloffi jaoks, kes oli kuulsaks saanud J. Whale'i filmiga «Frankenstein». Laughton mängis kõrvaltegelast, ühte neist inimestest, keda torm oli ära lõiganud ümbritsevast maailmast kusagil Walesi mägedes. See oli tähtsusetu, teisejärguline personaaž. 1962. aastal meenutab Priestley: «Minu jutustus «Öö püünistes» oli katse (praegusel ajal väga levinud) muuta detektiivromaan sümbolistlikuks looks, millel on ka psühholoogilist sügavust. Ma ei arva, et olin selles edukas, kuigi jutustus iseendast on haarav ja kergesti loetav. Ameerikas polnud psühholoogilistel kaunistustel minekut, minu kirjastajad panid jutustusele pealkirjaks «Vana hämar maja» ja reklaamisid seda kui detektiivi. Vastasin eitavalt palvetele muuta



«Saatan ja sügavik», 1932.

jutustus näidendiks, kuid nõustusin, kui sellest tehti Hollywoodis film. See oli üks esimesi «rääkivaid» filme ja tänu erakordselt headele näitlejatele püsis ekraanidel palju aastaid.»

Boris Karloffi ümbritsesid tõepoolest suurepärased näitlejad: inglased Eva Moore, Ernest Thesiger ja Bramber Wills, ameeriklased Melvyn Douglas ja Gloria Stewart. Siiski kõige sügavama mulje jättis filmi läbivaatusel ajakirjandusele Laughton. See nähtavasti ärgitas ka firmat *Paramount* kiirendama ettevalmistusi «Saatana ja sügaviku» võteteks.

Banaalne armukadedusdraama «Saatan ja sügavik» ei toonud artistile mingit rõõmu. Laughton unistas Shakespeare'i karakteritest, mängida tuli aga Inglise allveelaeva kapteni melodramaatilist osa. Nagu armukadetseja ikka, kahtlustab ta oma naist truudusetuses. Jõudnud veendumusele, et viimane tunneb sümpaatiat meeldiva vanemohvitseri vastu, uputab ta end ookeanisügavusse (muidugi koos armunutega), ramminud puruks laeva. Lõppstseeni võeti kakskümmend kolm tundi: režissööril oli vaja kümme duublit. Kümme korda vajus näitleja vee alla kõige otsusekindlamal ilmel . . .

Pole midagi hullemat kui tõsimeelne labasus, mis pretendeerib olla tundeline. Režissöör Marius Goring oli ilmselt üle pingutanud ja tema looming võeti jahedalt vastu. Laughtonit

kiideti silmapaistva näitlejatöö eest, kuid ise ei võtnud ta seda saavutusena.

Võtete ajal kogunes Laughtonit jälgima hulgaliselt statiste, tehnilist personali ja töölisi. Niipea kui kaamerate surin vaikis, kõlas aplaus. See oli Hollywoodi jaoks uudne nähtus. Kuid näitlejat ei rõõmustanud see põrmugi, niisamuti kui talle külgekleepunud etikett «uus Emil Jannings». Midagi ühist nende vahimuses tõesti oli (loodus oleks nagu mõlemad loonud piiratud, vulgaarsete, lihahimuliste filistrite kehastamiseks), aga märksa enam lähenemises osale, pürgimuses lopsaka, groteski piiril rollijoonise poole. On täiesti loomulik, et Laughtonile polnud sugugi meeltmööda tuntuks saada mõne kuulsuse koopiana.

Talle ei toonud ka rahuldust teadmine, et oli oma partnerid kaugelt üle mänginud. Peakangelanna osa täitja Tallulah Bankhead oli meeleheitel (võtete alguses oli ta Laughtonit kõrgilt tervitanud: «Mu armas, olen kuulnud, et hakkate mängima *minu* filmis»), ajakirjandus kinkis Laughtonile ülistavaid epiteete, kuid filmi läbikukkumine laenutuses kinnitas näitleja ekepsist — liiga kaugel kunstist!

Väsimus, põhjendatud nördimus (tohutu jõupingutus — ja mille nimel?!), koduigatsus tekitasid tülgastuse Hollywoodi labase ekrootika, väikekodanliku hiilguse ja hüsteerilise elurütmi vastu. Lisaks kõigele valmistus Elsa Lanchester Londonis esinema tõelisel laval, silmast silma vaatajaga. Laughton otsustas kõik jätta — Hollywoodi villa, lepingu, temale lubatud rollid — ja Inglismaale tagasi minna. Kuid see ei õnnestunud — teda sidusid lepingutingimused. Algasid pompoosse ajaloolise kolossi «Ristimärk» võtted.

Režissöör C. De Mille oli kuulus oma massilavastuste, grandioossete efektide ja fenomenaalse mimikrii poolest. Mitte keegi ei osanud nii hästi järgida väikekodanlase maitsepöördeid. Tema uue filmi sündmused toimusid Nero-aegses Roomas, Charles Laughton mängis keisrit.

Kui «Ristimärk» ekraanidele tuli (1932), ei suutnud De Mille oma meelepaha varjata. Mitte et Laughton oleks mänginud halvasti. Vastupidi, suurepäraselt. Kuid verd tarretama paneva koletise asemel, nagu oleks Nerot tahtnud näha lavastaja, oli ekraanil groteskselt koomiline kuju. «Te ajasite publiku naerma ja rikkusite kogu filmi,» ütles nördinud «Hollywoodi Michelangelo», nagu austajad teda nimetasid. «Ma just tahtsingi, et publik naeraks,» vaidles Laughton vastu. Algusest peale säilitas ta oma osakontseptsiooni, astumata avalikku vaidlusse De Mille'iga. Ta lihtsalt jäi truuks oma nägemisnurgale.

De Mille tegi vaatemängu läbiproovitud põhimõtete järgi

«Ristimärk», 1932.

(kuulus režissöör kinnitas korduvalt, et film algab maavärinaga, on kindla ja pingelise sündmustikuga ning lõpeb apokalüptilise katastroofiga). Laughtonit aga huvitas konkreetse tegelaskuju, Nero käitumisloogika. Nagu näitleja ise tihti rääkis, ärritas teda kodanlikule massikultuurile iseloomulik despootide, maniakkide ja diktaatorite kummardamine, mille tagajärjel neist said vahel kaugelt tähtsamad ja vägevamad isiksused, kui nad seda tegelikult olid. Seepärast kaldus ta vastupidisesse — pisendavale šaržile ja karikatuurile, mis oli üllatanud juba Laughtoni von Pahlenis. Inimesed naersid kurjategija üle. Selle poole Laughton just püüdiski. Talle olid vastumeelt despootide ja maniakkidega seotud võltsid ja olemuselt kõlblusetud müüdid, mille tekkes oli ka kunstil oma panus. Pahelisus ei pea sünnitama mitte üksnes hirmu, vaid ka vastikust. Näitleja arvates oli naer lihtinimesele ideaalne

ravim hirmu ja alistuvuse vastu, mis tekib kokkupuutel ülelimse kuritööga. Nii sündis Laughtoni nõrgamõistuslik, enesega rahulolev värdjas Nero, kes on koletult ülekohtuselt jäädvustatud inimkonna mällu.

Näitlejat süüdistati mittevastavuses üldkehtiva, tegelikult lihtsalt väikekodanliku ettekujutusega Nerost. Laughtonit see ei kurvastanud. Vaidlused De Mille'i ja tema kaaskonnaga näitasid, et vastaspool teadis Rooma despoodist võrdlemisi vähe, Laughtoni interpretatsioon tugines aga faktidele.

Aastaid hiljem jutustas Laughton K. Singerile, et tema kontseptsiooni üheks peamiseks toetuspunktiks oli Nero kirg asjaarmastajalike teatrietenduste vastu, milles keiser ise mängis peaosi: «Nero armastas korraldada sunduslikke etendusi ja ainuõiguslik käsutaja oli seal muidugi üksnes tema. Tema käsu kohaselt aeti rahvas kokku, et see imetleks kõigekõrgema mängu. Kui etendus ei toimunud teatris, vaid vabas õhus, suleti kõik sisse- ja väljapääsud, et keegi ei saaks enne lõppu lahkuda. Seniajani on teda sellepärast kadestanud kõigi põlvkondade näitlejad . . .»

Laughtoni läbinägelik, terav mõistus tabas ära, et Nero «hobi» pole lihtsalt maniaki veidrus, vaid on tema despotismi üks ilming. Teesklus, veiderdamine, nõrkus efektide vastu märgistavad kõiki neid väikesi ja suuri, kuulsaid ja tähelepandamatuid ebardeid, keda Laughton oma elu jooksul kehastas. Nende jaoks, oli see siis sadistlik kapten filmis «Mäss «Bountyl»», vana puritaan Barrett melodraamas poetess Emilia Browningust või lord Pangallon Hitchcocki filmis «Kõrts «Jamaika»», polnud teesklus mitte lihtsalt iseloomujoon, vaid midagi palju enamat: vägivald inimeste üle, oma kõikvõimsuse kriteerium, hirmu peitmise vahend, vältimatu allajäämise tunnetus.

Oma rollinägemise õigustamiseks leidis Laughton veenvaid fakte, psühholoogilisi argumente, ajaloolist tõestusmaterjali. Ometi ei dikteerinud tema Nero karikatuursust mitte niivõrd psühholoogilise ja ajaloolise tõepära taotlus, kuivõrd aja hingust tabava näitleja sotsiaalne intuitsioon. Aasta hiljem leegitsesid Saksamaal raamatute tuleriidad, rahvamassid tervitasid Nürnbergi staadionil vaimustusega komödiandist füürerit, igaaastased natsliku partei kongressid muutusid etendusteks tähtsate «solistide» osavõtul. Itaalias jäädvustasid kroonikud «rahvuslikke etendusi» Mussolini esituses. Lääne-Euroopa poliitiline areen hakkas sarnanema tsirkusega, kus veiderdavad klounid mängisid ilget farssi jahmunud inimeste silme all. Laughton taotles ajaloolist tõepära, kuid tema Nero tundus kaasaegsena, nagu oleksid XX sajandi maniakid üle võtnud tema kombed

«Ristimärk», 1932

ja meetodid. Näitleja läbinägelikkus oli suurelt jaolt intuitiivne, kuid just võime tunnetada kusagil ilmnevaid ebamääraseid, väljakujunemata tendentse, ajaloo loogikat teebki kunstniku kaasaegseks. Laughton püüdis maha suruda inimeste hirmu despootia ees ja kuulis vastuseks: «Te ajasite publiku naerma ja rikkusite kogu filmi!»

Laughton hindas kõrgelt De Mille'i professionaalset meisterlikkust, oskust luua monumentaalseid vaatemänge. «Ristimärgis» oli kasutusel kõik see, mis oli De Mille'ile toonud «Hollywoodi Michelangelo» kuulsuse. Siin olid statistide leegionid ja elusad lõvid, keda filmiti kristlastega arveteõiendamise episoodides; kuulsad tähed, kes reklaamisid filmi ja iseennast (sekspomm Mae West laskis end pildistada, pea lõvi lõugade vahel), jne. Hüvastijätul tänas Laughton De Mille'i suurepärase kogemuse eest, kuid tema heatahtlikult nöökavas komplimendis («Cecil Blount, ma mängiksin filmis meelsasti *teie* osa») peitus ilmne iroonia . . .

Publik ja kriitika võtsid Laughtoni Nero vaimustusega vastu. Näitleja jaoks oli see meeldiv, kuid ka ohtlik. Hollywoodis varieerivad kinotähed tavaliselt üht ja sama, edu saavutanud kangelasetüüpi. Filmiprodutsentide vaatevinklist oli Laughtoni ampluaa — kurjategija.

Esimeseks hoiatussignaaliks oli kuulsa produtsendi Irving Thalbergi otsus värvata näitleja filmi «Kinnipeetud töötasu», ekraaniversiooni samast näidendist, milles Laughton laval oli sisendanud õudust maniakaalse mõrvari Marble'ina.

Näidendfilmid on harva edukamad kui vastavad lavastused teatris. Laughton kordas ekraanil hiilgavalt armetut, primitiivset ja julma mister Marble'it, kuid seegi ei suutnud filmi päästa.

Produtsendid nägid Laughtonis visalt üksnes lurjust ja panid ta mängima alatut õpetlast «Kadunud hingede saares», Wellsi «Doktor Moreau saare» vabas ekraniseeringus. Äsja ekraanile jõudnud «Frankensteini» edu ja nimikangelase/monstrumi populaarsus ei andnud Hollywoodi tegelastele rahu. Selle tulemusena sündis film, kus kuri doktor Moreau muudab loomi omapärasteks «zombideks», hingetuiks poolinimesteks.

Režissöör Erle Kenton ei mõelnudki süveneda inimmõistuse jõu ja jõuetuse teemasse. Tema film oli puhas spekulatsioon, ja pole ime, et kõik selle filmi ja oma tegelaskujuga seostuv äratas Laughtonis vastumeelsust. «Mäletan, et igal uuel õudusel, igal uuel monstrumil oli üha rohkem karvu kui eelmisel. Karvad matsid kogu laeva (võttegrupp ja loomad — kaks lõvi, tii-

ger, nelikümmend koera, puuma ja ahv — transporditi Catalina saarele). Nad viirastusid unes ja söögi ajal.»

«Kadunud hingede saar» kadus vaikselt ekraanidelt, mis küll vaevalt näitlejat kurvastas. Kuid iseenda roll jäi talle meelde, kuna selle prototüübina oli ta kasutanud Hollywoodis laialt tuntud lugupeetud silmaarsti koketse lõuahabeme, totrate vuntside ja kandilistes raamides okulaaridega. Võime näha kohutavat ja pahelist banaalses ja respektaablis, traagilist koomilises sai tema talendi iseloomulikuks jooneks. «Kadunud hingede saarest» jäänud rahuldamatus («Sellest ajast peale vihkan ma loomaaedu. Üksnes puurielanike lõhn tuletab mulle meelde filmi doktor Moreau'st ja ajab vihale») süvendas igatsust tõelise, elava, realistliku kunsti järele. Kuid talle ei pakutud midagi huvitavat. Lõpuks nõustus ta mängima komöödiafilmi «Kui mul oleks miljon» ühes episoodis mingit tühist tekstita osa lihtsalt seepärast, et tolle episoodi võttis Ernst Lubitsch.

Mööda niku kuulus saksa filmirežissöör Lubitsch esines algul Reinhardti teatris, lavastas filme E. Janningsi, P. Negri, M. Pickfordiga («Madame Dubarry», «Austrite printsess», «Rosita») ja oli tuntud haltuura vihkajana.

Lubitsch ei alustanud kunagi filmimist ilma hoolikalt ettevalmistatud režiistsenaariumi ja üksikasjalise võtteplaanita. Ta kogus alati näitlejad kokku ja luges neile ette stsenaariumi ning harjutas igaühega põhjalikult väikseimatki episoodi.

Laughton janunes loomingulist õhkkonda ja haaras innukalt kinni rollist filmis, mis koosnes mitmest novellist. Neil kõigil oli ekstsentriline süžee: et karistada tema surma ootavaid pärijaid, pärandab veidrik miljonär oma raha võõrastele inimestele, kelle nimed leiab telefoniraamatust. Kõik need õnneseened on vaesed, kuid kasutavad ootamatult süllelangenud rikkust täiesti idiootlikult.

Laughton sai kantseleirott Fineas Lamberti väikese osa, mis oli E. Janningsi loodud tegelaskuju ilmne variatsioon F. Murnau filmist «Viimane inimene». Vaatamata sellele, et Lamberti ekraanilugu kestis vaid kaks minutit ja ta ei lausunud üldtki sõna, harjutasid Laughton ja Lubitsch kuus päeva.

Näitlejal oli sageli tulnud lavastajaga võidelda oma rollikäsitluse eest. Nüüd valitses üksmeel. Singer kirjutab: «Mõlemad nägid ametnikku täiesti samast vaatenurgast. See on inimene, kelle funktsioon piirdub arveraamatute kontrollimisega . . . Valge ori, masinaripats, mitte enam.»

Janningsi kangelase elu mõte seisnes selles, et olla šveitser. Tema nime polegi vaja teada, seda asendab täielikult tema elukutse. Inimese individuaalsus on taandunud sotsiaalseks funktsiooniks. Asjade maailm on alla neelanud inimeste maa-

ilma ja livree kehastab Janningsi/Murnau kangelase isikut rohkem kui ta ise.

Livree kaotamine tõukab inimese süsteemi raamidest välja ja alles siis hakkab ta tunnetama elu ebaõiglust ning julmust. Šveitseri nägijakssaamine, tema kannatused õigustavad filmi dramaatilist tooni ja tekitavad sümpaatia kangelase vastu. Sümpaatia on nii ilmne, et vaatajat liigutab ka paroodiline *happy end* ja endise lakei enesega rahulolev jõhkrus suhtlemisel oma solvajatega.

Lubitschi novellis käsitletakse inimese muutumist süsteemi ripatsiks satiiriliselt. Vastavalt ideele on dramaatilised aktsendid välistatud, kuigi paralleel Murnau filmiga on silmanähtav. Fineas Lambert on samasugune «väike inimene», samasugune anonüümne kruvike ühiskonna mehhanismis kui Murnau šveitser. Erinevus seisneb selles, et Lamberti lugu algab sealt, kus Murnau pani punkti — kangelane saab päranduse. Erinevus on ka selles, et «amet» ei tapnud šveitseris inimest, nii väike kui ta oligi. Fineas Lambert on väike, täpsemalt väiklane inimene, kes on omaks võtnud vägivalla, orjaliku eksistentsi sisu: amoralismi. Seepärast on kogu novell pühendatud selle isikupäratu tüübi esimesele vabale, teadlikule teole, kusjuures Laughton rõhutab alandliku ametniku anekdootliku ümberkujunemise pahaendelist allteksti.

Elektronarvuti mõõdetud järjekindlusega teeb arveraamatusse sissekandeid see automaatinimene, üks sadade omataoliste spast suurpanga hiigelsaalis. Avanud automaatselt talle pihku pistetud paberi päranduse saamise teatega, loeb ta seda niisama tuimalt kui kõiki eelmisi. Ainult hetkeks välgatavad selles läbitungimatus kantseleikoorikus elavad, naeratavad ja rumalad silmad. Ikka endiselt rahulikult, mehaaniliselt ja akuraatselt korjab ta kokku asjad ning paberid, paneb need kõrvale, tõuseb laua tagant ja väljub saalist. Ühtlased, kiired sammud, järsud käeliigutused, millega ta paiskab pärani uksi siltidega «Osakonnajuhataja», «Presidendi sekretär», «President». Hetk mõtlemist (ainult hetk, sest oma unelmais oli Fineas selle tee mitu korda läbi käinud), kerge, peaaegu elegantne koputus uksele, lipitsev naeratus — ja lõpuks selle tühisuse kvintessentsi unelmate täitumine. Endine ametnik läheb direktori juurde; avanud suu, imiteerib sündsusetut heli — ja kaob ukse taha. Kõik!

Laughtonile ei meeldinud, kui teda nimetati «teiseks Emil Janningsiks», kuid siin rõhutas ta isegi grimmiga välist sarnasust oma saksa kolleegiga. Fineasi soeng oli šveitseri soengu koopia. Imiteerides täiesti täpselt Janningsi kangelase aeglasi, kassilikult hiilivaid ja enesega rahulolevaid liigutusi, kammis

«Kui mul oleks miljon», 1932.

Fineas/Laughton andumusega oma otselahku seatud juukseid enne panga presidendi kabinetti astumist. Seekord näitleja ei peljanud kõrvutamist — nii ilmselt vastandlikud olid Janningsi šveitser ja Laughtoni sõjakas väikekodanlane, kes on varjul «väikeses» inimeses ning ilmutab end isemeelsuse, moraalse väärtjalikkuse ja ebainimlikkusega. Lubitsch ise ja paljud kriitikud nägid tolles episoodis lõbusat anekdooti. Laughtonile, keda ei võinud kuidagi süüdistada põlguses lihtinimese vastu, sai Fineas Lamberti roll esimeseks tõsiseks katseks tutvustada vaatajale oma inimese ja inimlikkuse kriteeriumi.

Ees oli veel palju rolle. Ta ilmub vaatajate ette kuningate ja narride, rikaste ja vaeste, kurjategijate ja politseinuhkide kujul, ülistab inimvaimu jõudu ja muigab heatahtlikult inimlike nõrkuste üle, kuid tema ettekujutus ideaalist väljendub juba siin. See on oskus elust rõõmu tunda, nautida tema ilu; see on vaba inimese väärikus ja omakasupüüdmatu headus. Selle ideaali antipoodiks on vägivald, silmakirjalikkus, orjameelsus, vaimne lakeilikkus. Selle poolest ongi Fineas Lamberti roll äärmiselt huvitav: Laughtoni skits hoiatas hädaohu eest, mida kujutab endast «kõrgustesse» trüginud filister.

Laughtoni hoiatus kõlas õigeaegselt — oli 1932. aasta ja «Viimase inimese» tegelaste prototüübid tervitasid oma füüreri. Hiljem imestas maailm, kuidas võis kogu rahvas langeda sellele, et määris end miljonite verega, laskis võimule käputäie sotsiaalseid värdjaid, moraalseid ebardeid oma koletisliku programmiga. Laughtoni kantseleiroti ümbersünd andis sellele vastuse: vaimse plebeilikkuse on sünnitanud ja üles kasvatanud vägivald, ebaõiglus ja ebainimlikkus. Tavaline süütu matslikkus, inimväärikuse, headuse ja õigluse minetamine on mõistusevastaste ekstsesside esimene aste.

Pärast filmi «Kui mul oleks miljon» ekraaniletulekut läks Laughton Inglismaale, kus juba mõned kuud oli viibinud Elsa Lanchester, kelle jaoks Hollywoodis ei leidunud ühtki huvitavat rolli. Laughton unistas tagasi pöörduda lavale ja esineda Shakespeare'i näidendeis. Tal polnud aimugi, et vahepeal oli Alexander Korda kokku leppinud Elsa Lanchesteriga osalemises koos Laughtoniga tema filmis «Henry VIII eraelu». Korda oli näinud «Ristimärki» ja Laughtoni Nero meeldis talle.

Alexander Korda nime tunnevad kõik filmisõbrad.

Rahvuselt ungarlane, töötas A. Korda pärast Horthy võimuletulekut algul Austrias, hiljem Saksamaal, USA-s ja Prantsusmaal. 30-ndate aastate alguses asus ta elama Londoni.

Üldtuntud on seegi fakt, et Inglismaa filmindus oli neil aastail madalseisus ja laskis ekraanile üksnes odavaid *quicky*'sid, teisejärgulisi filme. Niisugustega alustas Kordagi.

Tema edu alussambaks nii Inglismaal kui ka väljaspool seda sai «Henry VIII eraelu» populaarsus. See on samuti üldiselt teada. Kuid teada pole see, et Korda tulevane šedööver, tema uue firma *London Films* esimene toode, oli mõeldud samasuguse üpris tagasihoidliku *quicky*'na. Filmi tegemiseks oli üksnes viiskümmend tuhat naela, seega tühine summa (Ameerikas oleks selline film maksma läinud miljon dollarit). Filmi peaosas nägi Korda ainult Laughtonit, kuigi näitleja algul keeldus.

Veidi hiljem kohtus Korda Laughtoniga ja esitas talle oma kaugeltki mitte traditsioonilise ettekujutuse ühest Britannia kõige despootlikumast valitsejast: Henry VIII lihtsalt ei mõistetud ega pole seniajani suudetud mõista. Ta küll hukkas oma kuus naist; kuid võib-olla nad ise viisid valitseja viimse piirini . . . Laia vaatajaskonda ei huvita mitte niivõrd ajalugu, kuivõrd kuulsuste intiimelu. Henry VIII-ndat pole veel kunagi kujutatud intiimses valguses ja see peaks kindlustama edu.

«Henry VIII eraelu», 1933.

Vaevalt jagas Laughton taolise meelelahutusliku ajaloolise filmi kontseptsiooni: see sarnanes ju nii väga Hollywoodi retseptidega. Kuid võlus võimalus kujutada farsivormis üht Inglismaa kõige julmemat kuningat. Nagu seegi, et töö filmiga kulges ebatavalistes tingimustes: kooperatiivsetel alustel, ilma honorarita (tulevikus pidi igaüks saama oma osa kasumist). Isegi Korda vennad töötasid tasuta — Zoltán tegeles montaažiga, Vincent kostüümide ja dekoratsioonidega —, samuti sõbrad ja tuttavad episoodides ning massistseenides.

Kui Laughton oli otsusele jõudnud, helistas ta Kordale: «Pange ka mind kirja. Te olete Elsaga andekad agitaatorid.»

Kaua kirjutati «Henry VIII eraelu» edu ainuüksi Korda arvele. Kuigi seejuures märgiti, et filmi kannab Henry/Laughton. Tegelikult ei piirdunud Laughtoni panus üksnes osatäitmisega ja rahalise toetusega.

Koos A. Kordaga valis ta peaosalised. Just tema oli see, kes veenis populaarseid näitlejaid Robert Donati, Merle Oberoni ja Binnie Barnessi osalema «kahtlases avantüüris». Tema tõi kohale noored kunstnikud, kes ehitasid Vincent Korda kavandatud dekoratsioonid valmis lõuendist ja kartongist nii, et need filmis tundusid efektsed ja monumentaalsed. Ta oli võtete hing,

nakatades kõiki oma entusiasmiga, esitas omapoolseid dialoogide ja montaažilahenduste variante, sädeles improvisatsiooni tulevärgiga. Film võeti viie nädalaga ja Laughton mahutas siia palju oma energiast.

Lajos Biro ja Arthur Wimperisi stsenaarium vastas täiesti Korda plaanidele: Henry VIII tegelik elu sai kanvaaks, mis ühendas ilmselt väljamõeldud, kuid huvitavaid episoode. Siin oli kõike, mis argivaatajat huvitab: Anne Boleyni hukkamine, suurejoonelised kuninglikud pidusöögid, jahilkäigud, keskaegsed ilmalikud meelelahutused (kukevõitlus, maadlus) ja peamine «maiuspala» — armuküllase kuninga pikantselt antud seikhused.

Situatsioonide dramatismi, koomilisust või pikantsust süvendas värvikas dialoog. Vaevalt ületas repliikide aforistlikkus nende kahemõttelisust. Ühe sellist tüüpi fraasi kohta, mille lausub vastuseks komplimendile Anne Boleyn enne hukkamist («Arge sundige mind pead kaotama vaid sellepärast, et pean sellest ilma jääma»), tuli vähemalt kolm poolsiivsat, nagu «Abielu meenutab raguud. Kunagi ei tea ette, milline tükk sulle satub, pärast on juba hilja» . . . Ühesõnaga, ajalugu on siin ajend. Ajalooliste anekdootide antoloogia — see oleks kõige parem määrang L. Biro ja A. Wimperisi stsenaariumile.

Laughtonit kütkestas idee näidata Henryt farslikult, kuid ta lähenes oma ülesandele täie tõsidusega. Režissöör taotles lõbusat stilisatsiooni, näitleja uuris epohhi, keskaegse Inglismaa atmosfääri, püüdis mõista Henry kaasaegsete mõttelaadi.

Laughton ei poetanud sõnakestki oma mõttelahknevusest Kordaga, kuid erinev ainekäsitus pidi lõpuks lahenema avalikus kokkupõrkes.

Üks filmis vanaaegset lossi Hampton Courtis — Henry VIII lemmikresidentsi —, kasutades seda kui lõbusa intriigi fooni, teine ei väljunud sealt päevade kaupa; üks võttis filmi sisse stseeni kunstnik Holbeiniga ainuüksi selleks, et tuntud maalikunstnik kuulus epohhi juurde, teine vaatles tundide kaupa Holbeini portreed Henry VIII-st, püüdes tungida oma kangelase vaimuilma.

Laughton üllatas fantastilise, nende aastate kinokunsti jaoks haruldase kohusetruudusega: mitu nädalat uuris ta Tudorite arhitektuuri, luges kuninga armastuskirju, mis valgustasid tema suhtumist Anne Boleyni ja tolle järglasse Jane Seymouri, tutvus Henry VIII epohhile pühendatud poliitiliste ja majanduslike traktaatidega.

Režissööri pealiskaudne ajalookäsitlus tegi Laughtonile tuska. Nii võis film muutuda labaseks vassinguks. Vastukaaluks faktide tahtlikule ignoreerimisele seadis ta oma täpse, detailide,

«Henry VIII eraelu», 1933.

olukordade, kostüümide, ajaloolise keskkonna absoluutse tõepärasuse taotluse.

Henry VIII kui diplomaati ja väejuhti filmis ei näidatud, kuid Laughton luges läbi kõik materjalid, mis heitsid valgust monarhi sellele tegevussfäärile. Korda soovis näidata kuninga duelli maadlejaga, ja Laughton hakkas võtma maadlustunde, nentides, et Henry VIII oli oma ajastu füüsiliselt tugevamaid mehi. Naisosatäitjatel olid tänapäevased soengud, tema aga uuris Holbeini portreesid ja kasvatas endale Henry VIII habeme. Vähe sellest. Ta otsis üles firma, kes omal ajal oli kuningale õmmelnud. Mõne päeva pärast olid tal Henry VIII rõivaste lõiked ja täpsed kirjeldused.

Korda meelest oli see kõik mõttetu ajakaotus. Režissöör oli maruvihane: «Talle pole vaja mitte lavastajat, vaid ämmaemandat. Ta ajab taga viimast täjust ja mõttetut tõepära.» Laughton ei andnud alla. Ta pakkus oma dialooge, montaažilahendusi, improviseeris võtteplatsil. Tal ei õnnestunud Kordat ümber veenda, film jäigi «eraelu» kroonikaks, Henry VIII kõige tähtsamad tegevusalad ei mahtunud lavastaja vaatevälja. Kuid midagi näitleja siiski saavutas: tegelaskuju psühholoogilise usutavuse, paljutahulisuse ja keerukuse, sest teda ei kujutatud liiderliku koletisena, vaid kapriisse ja muutliku meelega inimesena, kelle arvutud soovid ei täitunud ja lootused luhtusid. Oma positsiooni kaitseks ütles Laughton: «Ma tahtsin ta teha usutavaks, näidata teda seltsiva ja omamoodi võluva inimesena, milline ta ka pidi olema, et võita niisugust fantastilist populaarsust, mis tal tegelikult oli. Henry VIII oli suurepärane lingvist ja andekas muusik — ta on kirjutanud kaks missat. Ma tahtsin teda näidata sellisena, nagu ta oli, ja mitte despoodina, nagu teda on kujutatud.»

Selle eesmärgi Laughton saavutas.

Laughtoni Henry on suurejooneline, võimas, erakordne isik, meenutades vähe L. Biro ja A. Wimperisi kangelast, edutut abielumeest, kes üha vahetas naisi meelepärasema otsinguil.

See jõumees, õgard, joomar, naljahammas, seelikukütt lausa pulbitses elurõõmust ja ammendamatust energiast, nii et tema kõrvale võib võrdluseks panna üksnes Shakespeare'i Falstaffi.

Tegelaskuju mastaapsus sundis lahti ütlema naturalistlikust tõepärast. Laughton läks liialduse, groteski teed, mis ei vähendanud psühholoogilist usutavust. Võimalikult harva (üksnes äärmisel vajadusel) rakendas ta suurt plaani. Keskmine ja eriti üldplaan võimaldasid kasutada plastika ja rütmi väljendusrikkust, näidata tegelaskuju inimlikku olemust tema välimuse kaudu, tema kõnnaku, pooside, žestidega, mis peegeldasid kapriisse kuninga vähimatki hingeliigutust. Mõnd kriitikut tema maneer ärritas. Nad kinnitasid, et film ja grotesk, film ja satiiriline teravdatus ei sobi kokku. Oma pika loometee jooksul kogus näitleja nii tuliseid pooldajaid kui ka veendunud vastaseid. 1942. aastal näiteks ründas *New York Times*'i kriitik kurjalt Laughtonit esinemise eest filmis «Manhattani lood»: «Dirigendi osas oli ta niivõrd veider, et sattus vastuollu episoodi meeleoluga . . .» Äärmiselt ebaõiglane väide — episoodi kannab dirigendi kuju ja kogu stseeni edu võlgneb tänu just Laughtoni mängule. Üldse on see üks Laughtoni paremaid rolle . . .

New York Times'i rünnak polnud erandnähtus. Isegi pärast «Henry VIII eraelu» edu lahjendas tuntud naisajakirjanik ja filmikriitik C. A. Legen oma komplimente õelate märkustega tema mängu teatraalsuse kohta eelmistes filmides («Lõpuks asus siis Laughton, kes varem oli saavutanud edu oma odavate trikkide rikkaliku varuga teisejärgulistes Hollywoodi filmides, suurte filminäitlejate kohorti.»).

Õigluse nimel tuleb märkida, et «Henry VIII eraelus» jäi Laughton truuks oma mängupõhimõtetele.

Tema Henry ilmus ekraanile samas poosis, nagu ta on kuju-

tatud Holbeini portreel. Veidral hüpleval kukesammul, pisut õõtsudes oma lühikestel kõveratel jalgadel lähenes ta kiirel sammul õuedaamide grupile, kergitades järsu liigutusega Catherine Howardi lõuga, turtsatas, möödus õuedaamidest ikka sellelsamal terve, enesekindla isase sammul ja tormas saali, jäädes ootama Anne Boleyni hukkamise signaali.

Oma lärmaka, taltsutamatu ohjeldamatusega purustab ta Kuningliku Kogu istungi piduliku ja unise rahu. Selles stseenis domineeris Laughton eelkõige sihiliku ekstsentrilisuse, joonise eredusega. Ta on täielikult tunnete meelevallas: kord kuninglikult üleolev, samas lapselikult naiivne ja kannatamatu — hukataks juba kiiremini Boleyn, et ta saaks abielluda Seymouriga! Hetke dramatismist hoolimata pani tema Henry vaataja muigama ja äratas sümpaatiat. Ta kütkestas sellise tunnete, ihade, käitumise vabadusega, mis pole omased täiskasvanud inimesele ega sobi hoopiski monarhiseisuse, õukonnaetiketi ja -tavadega. Episoodi finaal (jämedad jalad kapriisselt harkis, seisab kuningas võimsa jändrikuna akna juures, vesteldes tulevase kuningannaga) tõi lõplikult päevavalgele Laughtoni rollikontseptsiooni: tema kangelane ületas oma alamaid ürgse jõu, füüsilise tugevuse, sitkuse ja temperamendiga, aga mitte mõistuse ega ülla hinge poolest. Ta on kuningas/plebei, keda ei oleks olnud võimelised mängima ei intellektuaal Gielgud ega aristokraat Olivier.

Looduse poolt kaasaantud füüsilise jõu ülikullus oli Henry/Laughtoni peamine, kuid kaugeltki mitte ainus omadus. Näitleja eesmärgiks oli luua paljutahuline karakter. Laughtoni Henry on ääretult kapriisne ja uskumatult naiivne, isemeelne ja teatud määral kaitsetu; edev, hooplev, egoistlik, toores ja . . . omamoodi õiglane ning isegi liigutav oma üksinduses.

Tegelaskuju erakordsus ja monumentaalsus õigustasid ka tema teravat, üliväljendusrikast joonist. Kümned tuhanded eri rahvusest inimesed jälgisid ühesuguse naudinguga, kuidas lesestunud monarh (Jane Seymour suri pärast sünnitust), istudes laua taga ja asjatult oodates õukondlastelt «alandlikku palvet» abielluda veel üks kord, järjest rohkem vihale läheb, rebib sõrmedega tükkideks rasvast praekukke ja loobib raevunult üle õla konte õukondlaste hirmuks, saates iga järjekordset rusikaga laualepõrutamist ja iga järjekordset konti sõnadega: «Ei ole enam delikaatsust meie ajal! Ei ole hoolitsust inimese eest . . . Hea kasvatus on kauge minevik! Viisakus on surnud!»

On iseloomulik, et just Laughton, kes oli põhjalikult tundma õppinud Henry VIII ajastut, soovitas filmi sisse viia pidusöögistseeni: «Tegelik Henry sõi nii räpaselt, et tal pidi salvrätiks

«Henry VIII eraelu», 1933.

olema terve laudlina. Ta oli söögilauas päris põrsas ja sellest hoolimata suurepärane ühiskonnategelane.»

Näitleja mõtles välja veel hulga teisigi detaile, kusjuures ei tekkinud kahtlust nende ajaloolises tõepäras, nagu näiteks episoodis, kus Henry tormab pulmatseremoonia algust ootava Jane Seymouri ja tema saatjaskonna juurde, haarab pruudil nagu plikakesel käest kinni ja tõttab temaga kabelisse lühikeste, kiirete sammudega.

Tavaliselt on raske eraldada näitleja enda loomingut sellest, mida on talle andnud režissöör või stsenarist. Laughtoni puhul on asi lihtsam — väga palju tema osatäitmises pole ette nähtud situatsiooni või dialoogiga. Tema tegelane on tõepoolest vapustatud Jane Seymouri surmateatest, kuid ainult hetkeks. Nagu iga inimene, kellel meelelised naudingud tõrjuvad kõrvale hingehädad, allub ta tunnetele vaid hetkeks: teade järeltulija ilmumisest peletab eemale kaotuse valu. Seda stsenaariumis polnud.

Stsenaristidel polnud ette nähtud ka Henry üürike vaimne kirgastumine episoodis, mil Catherine Howard esitab tema

«Henry VIII eraelu», 1933.

kirjutatud laulu; meloodia võlu, selles peituv nukrus, igavese ja tabamatu ilu ülistus lummavad toda löömameest, õgardit ja naistekütti. Stsenaristid olid kavatsenud siin näidata vaid üksildase valitseja seksuaalset huvi, keda erutas õuedaami julge väljakutse. Laughton, kes oli põhjalikult tundma õppinud oma kangelase elu ja kindlasti tutvunud ka Henry muusikaloominguga, suutis ilma sõnadeta veenda, et temas peitusid vulgaarsusse kalduv tundelisus . . . ja kunstnikuanne.

Mida Laughtoni Henry iganes tegi, ei tekitanud see kunagi vaatajas tülgastust, vastumeelsust. Tema nõrkused ja pahed olid üldinimlikud, mõistetavad: ta oli seelikukütt, kõhuori, viinanina, ennast täis kiidukukk. Valitseja veidruste sotsiaalseid tagajärgi polnud filmis näidatud. Seepärast (ärgem unustagem Laughtoni võlu ja lapselikku siirust, mis on tema kuninga igas liigutuses) suhtub vaataja temasse heatahtliku sümpaatiaga.

Filmi lõpupoole äratab Henry VIII üha sagedamini kaastunnet. Vanana ja elust räsituna häbeneb ta oma jõuetust, talle täiesti harjumatut nõtrust noore, enesekindla, küünilise Catherine Howardi ees. Kui vaadata talle näkku hetk enne seda, kui

ta astub kahevõitlusse elukutselise maadlejaga, paistab sealt piinav valu ja meeleheide juba ette teada kaotuse pärast duellis Catherine'iga: nii väga tahaks Henry korda saata võimatut, veenda teda oma mehelikus jõus, jagu saada loodusest . . .

Laughtoni Henry on vaatamata oma välisele lihtsusele ja üheplaanilisusele komplitseeritud, vastuoluline. Ent temast poleks saanud helifilmi üht silmapaistvaimat näitlejatööd, kui näitleja mängitud farslikke, koomilisi, traagilisi visandeid poleks sidunud Laughtoni inimesekontseptsioon.

Laughtoni tegelaskujud peavad alati kahevõitlust, enamasti moraalset, kaitstes oma põhimõtteid, inimlikke õigusi või seadust. Nende puhul pole lihtsalt mõeldav meeleheide, kõhklemine, vaimne kapitulatsioon. Kuid Korda kangelane ei kaitsnud mingeid põhimõtteid ega pürginud ühegi eesmärgi poole: stsenaristide silmis oli Henry VIII lugu pikantne anekdoot moraliseeriva lõpuga. Elas kord kuningas Sinihabe, kes vahetas naisi ja abiellus lõpuks oma laste hoidjannaga ning muutus ka ise lapseks. Ta jõudis järeldusele, et viimane, parim naine on tegelikult kõige hullem — isegi süüa ei anna.

Vaevalt küll selline osakäsitlus Laughtonit rahuldas. Ta leidis väljapääsu: kui tema Henry jäeti ilma intellektist, vaimsusest, kui tema kangelane on «bioloogiline» olevus ja tema eksisteerimise mõte seisneb epikuurlikus elunautimises, siis näitab ta, kui traagiline on vaimsuse puudumine, kuidas hävib isiksus, kes püüab end seada väljapoole aega, looduse loogikat ja vaimse arengu seadusi.

Infantiilne ja naiivne Henry/Laughton vastandab elu ja surma vääramatule loogikale oma füüsilise täiuslikkuse ning loomaliku jõu. Kuid ajahammas saab ka temast jagu — kord närbub kõige võimsamgi ihuramm. Üksildane, rõõmudeta vanadus on teenitud tasu vaimsuseta ja võib-olla asjatu olemasolu eest. Kangelase visad, meeleheitlikud ponnistused vanaduse pealetungi vastu lasevad Laughtonil vastandada oma kangelase elurõõmule tema progresseeruva närtsimise kibedust ja kujutada epikuurliku maailmavaate krahhi. Henry elu oli rikas seiklustest, kuid saak on kesine: kõik tõeliselt tähtis ja väärtuslik inimeses on toodud ohvriks naudingule, hetkele.

Laughtoni relvaks võitluses režissööri osakäsitusega oli ülirikas näitlejatehnika. Teravdamine, liialdus, tegelaskuju peamiste tunnusjoonte kontsentratsioon (Laughtoni lemmikvõte) ei seganud tema psühholoogia detailset kujutamist.

Kõige olulisemat osa sellest seisukohast etendasid tekstita episoodid. Just siin avanes vaatajal võimalus heita pilk Laughtoni Henry hinge. Näitleja oskus väljendada oma kangelase

elamuste mitmekesisust, näidata üheaegselt tekkivate impulsside põrkumist ja võitlust ainuüksi miimika ning liikumisega korvas situatsioonide ja dialoogi banaalsuse.

Temale iseloomuliku lakoonilisusega leidis näitleja alati selle ainuõige žesti, ilme või poosi, mis täielikult peegeldas kangelase meeleolu, mõtet, kavatsust. «Film on plastiline kunst, kujutus on mõjuvam sõnast,» väitis Laughton tihti ja kasutas oskuslikult seda ekraani omadust.

Plastilise nägemisvõime teravus andis erakordse väljendusrikkuse isegi neile kaadreile, kus Henry/Laughton on üldplaanis. Kes on filmi kas või kordki näinud, mäletab kindlasti kuninga kapriisselt vastu põrandat kopsivat ettesirutatud jalga (halva tuju ilmne märk) või alpivalt, vastumeelselt «õuekosmeetiku» poole tõstetud lõuga (Henry ei rutta sugugi Clevesi Anne'i meheks saama) või ihaldatud kondist ilmajäänud õuepeni pettunud, haledat pilku, kui armukadeda võistleja ilmumine teeb lõpu tema flirdile Catherine Howardiga . . .

Henry köitis ka nüansside tohutu diapasooniga — farslikest traagilisteni —, seejuures mitte üksnes kogu filmi ulatuses, vaid ka ühe episoodi raames.

Henry võitlus maadlejaga algas koomilise vinjetiga. Haletsusväärne oma püüdes meeldida noorele kuningannale, võidab armunud kuningas teda kihlveos (kuningatrooni ees toimub kukevõitlus), võidurõõmutseb ja püüab seda hoolega varjata, siis aga kutsub lapsiku trotsiga kahevõitlusele kuningriigi tugevaima jõumehe — ta ei suuda taluda Catherine'i pilkeid.

Võitluse algus on samuti koomiline. Kogukas Henry heidab endalt imposantse žestiga piduliku rüü, pingutab uhkelt muskleid ja võtab vastase surmavasse haardesse. Kui vaenlane on põrandal maas ja õukondlased juubeldavad monarhi võidu üle, valmistavad viimase raske hingamine, lõtvunud keha, piinatud naeratus ette epiloogi nukrat intonatsiooni. Võtnud ülistatud toreadoori võiduka poosi, tõttab Henry kiirustades, peaaegu joostes trooni poole.

Hetkeks kaotab tema hiiglaslik kogu tasakaalu, kuid kuningal õnnestub end sirgu ajada ja kindlal sammul oma kohale jõuda. Kuid siis saabub lõpplahendus: Henry prantsatab kogu raskuses troonile, püüab end püsti ajada, kuid kukub põrandale.

Laughtonil oli omapärane oskus väljendada olukordade ja emotsioonide dünaamikat plastika abil. Enamiku tema episoodide aluseks on hoolikalt väljatöötatud psühholoogiline skeem: algul kangelane varjab oma tundeid, siis välgatavad nad hetkeks miimikas, mingis põgusas liigutuses või žestis; edasi valit-

«Henry VIII eraelu», 1933.

seb ta ennast jälle, kuid lõpuks murrab emotsioon endale tee ja tormitseb kogu jõus.

Nii on näiteks lahendatud Henry VIII ja Clevesi Anne'i tutvumisstseen. Intrigeeritud kuningas siseneb saali, kus istub neli vanaldast ja inetut õuedaami. Ta on juba õudusest kangestumas, kui taipab, et nende seas pole Anne'i. Pilkehimuliselt, sisemiselt irvitades möödub ta daamidest, vaadates neid igast kandist.

Anne'i ilmumine, keda moonutab kätteõpitud inetu grimass, ajab Henry segadusse. Tema silmad tõmbuvad üllatusest pilukile, hingamine muutub raskeks, kuid näole on tardunud armastusväärne mask.

Kuningas on vihale aetud ja solvunud, kuid ainult tema hoiak väljendab sisemist ärritust. Pruut lahkub, ja tõelised tunded pürskuvad nüüd miimikas ning žestis. Käsi hakkab värisema, hetkeks läheb prunti alahuul, siis teeb ta tunnetest dikteeritud liigutuse: põrutab kapriisselt, raevunult jalaga. Endast jagu saanud, läheb ta lordkantsleri juurde, räägib

«Henry VIII eraelu», 1933.

temaga, ja äkki nagu ahelaist pääsnuna haarab hirmsa kisaga Cromwellil turjast ning hakkab teda raputama.

See näitleja oskus anda tunnete dünaamikat edasi liigutuste dünaamika kaudu ilmnes kõige huvitavamalt filmi parimas stseenis, kus Kuningliku Kogu hirmunud liikmed teatavad Henryle Catherine Howardi reetlikkusest.

Vananenud monarh jälgib heatahtlikult, kuidas Catherine tantsib noore õukondlasega. Sünge ilmel palub Cromwell teda tulla Kogu koosolekule. Kannatamatult naeratades vaatab Henry vaikivaid ministreid. Canterbury peapiiskop proovib delikaatselt asja teatavaks teha, seejuures midagi ega kedagi mainimata.

Henry pilk tumeneb, naeratus kustub. Ta haarab Rightsley'l kõrist kinni ja nõuab selgitust. Sõnu on napilt, mulje loob keskplaaniga rõhutatud liigutuste kontrast: kogu kuninga keha tõmbub allapoole, nägu on meeleheites pööratud ülespoole, pilk aeglaselt uurimas kõrvalseisjate nägusid.

Liigutuste kontrast asendub rütmi ühtsusega: Henry käed

langevad jõuetult alla, lõug vajub ripakile; abitult õlgu kehitades istub ta troonile. Tüüakas, võimas kere on lõtvunud, õlad ripakil. Kangelane otsib tuge trooni seljatoelt, nagu kardaks kukkuda.

Järgneb miimikaga ettevalmistatud kulminatsioon. Henry suud moonutab kõver muie, mis peidab pisaraid. Seni on kuningas end valitseda suutnud. Kuid nüüd tõstab ta rusikasse surutud käed silmade ette, katab näo, kostavad nuuksed. Surunud näo vastu trooni seljatuge, libiseb Henry VIII seda mööda alla . . .

Palju aastaid hiljem lausus Shaw, «Pygmalioni» autor, nende teirel kohtumisel: «Te olete sündinud koomik, Laughton!» Samal arvamusel oli ka enamik kriitikuid. Laughton ise pidas ennast traagikuks. Pole kahtlust, et Henry on koomiline tegelaskuju, kuid suurepärased dramaatilised episoodid tutvustasid nende loojat kõige kaasaegsema žanri, tragikomöödia meistrina.

Henry VIII roll tegi lõpu tüütutele kõrvutamistele Janningsiga, ehkki ka siin oli kaader (kuningas kammib juukseid, enne kui läheb Catherine Howardi tuppa), mis visuaalselt tuletas meelde kuulsat tummfilmi näitlejat. Nüüd ei püüdnud enam keegi seada kahtluse alla Charles Laughtoni talendi iseseisvust, originaalsust ja küpsust.

Eriti hämmastas vaatajaid meisterlikkus, millega näitleja andis edasi ealist muutumist. Siin ei mänginud kaasa ei grimm ega kostüüm (just need jäid muutumatuks). Laughton valis meelega vaatajale juba tuttavaid poose: istus näiteks lösakil akna juures. Iga väljendus teistsuguses plastilises rütmis (keha raskuse all kuningas nagu kasvanuks istmega kokku), teistsuguses silmavaates (vana monarh silmitses isegi naisi teist moodi — poolpelglikult, poolkelmikalt), reageeringute raugalikus aneemias: juba enne Catherine'i truudusemurdmist oli endisest Henryst jäänud ainult poos ja mürisev naer. Finaalis on kangelasest järel vaid inimvare — tuhmunud pilk, ilmetu nägu, värisevad huuled —, mis tegi mõrkja järelduse läbikukkumisele määratud katsest võita loodust.

«Henry VIII eraelu» ületas kõik lootused. Kohe pärast filmi ekraniletulekut Inglismaal organiseeris *Paramount* kiiruga selle näitamise ka USA-s. Reklaam oli ehtameerikalik: «Ülikolossaalne portree heasüdamlikust abielumehest, kes on alati valmis jätma kirve . . . oma naise kaela sisse», «Laughton ei tõstnud kunagi kätt naise vastu — ta ainult raius päid», «Iga naine leidis lõpuks oma tapapaku» . . .

Sellest näis veel vähe olevat, sest kogu Ameerikas toimusid maadlusvõistlused «Henry VIII stiilis». Neile järgnesid võistusöömised, kus pretendendid loopisid konte legendaarset kunin-

Henry VIII eest saadud «Oscariga».

gat matkides. Restoranides jagati näpunäiteid, kuidas süüa «Charles Laughtoni stiilis».

Ameerika ajakirjandus kujutas Henryt/Laughtonit Sinihabemena, kes saatis teise ilma oma kuus naist «ja teadis kõike seksist». Filosoofilise järeldusena tsiteeriti repliiki: «Kui tahad saada õnnelikuks, abiellu rumala naisega.» Korda teadis, mida vajas Hollywood... Võib ette kujutada, mida näitleja seejuures tundis, seda enam, et filmi niigi süüdistati kergemeelses lähenemises ajaloole ja Inglismaa keskkoolide ning kolledžite õpetajad nõudsid selle linastamise lõpetamist.

Muide nii filmi pooldajad kui ka vastased märkisid üksmeelselt Lauhgtoni suurepärast mängu ja kedagi ei üllatanud Ameerika Filmikunsti Akadeemia otsus anda talle autasu parima meesosa eest 1933. aastal.

«Oscari» kätteandmise tseremoonia toimus veidi ebaharilikult. Piduliku sündmuse põhjustaja näis olevat õhtu organiseerijaga osad vahetanud, kui ta ütles: «Ma ei osanud ette kujutada, et seda preemiat võidaks anda inglise näitlejale Inglise filmis. Inglise ja Ameerika lava vahel ei tohi olla mingit barjääri, ja see žest aitab meie rahvaid selles veenda. See on sportlik žest.»[1]

Laughton võitis südameid tagasihoidlikkusega, aga ka armastusega kunsti, kunstiinimeste vastu. Külaliste hulgas viibis Walt Disney ja talle omase impulsiivsusega tegi Laughton ettepaneku anda preemia kuulsale multiplikaatorile: «Siin on teie suur kunstnik. Ta on suur sellepärast, et on lihtne ja siiras. Ta on juba ületanud Anderseni ja keegi ei oska öelda, kui kõrgele ta tõuseb.»

Disney ei vastanud komplimendiga, vaid siira tunnustusega Laughtoni talendile: «Charles, keegi ei oska öelda, kui kõrgele jõuate pärast seda autasu teie!»

1934. aastal, esimesel rahvusvahelisel filmifestivalil Moskvas sai Charles Laughton veel ühe preemia «Henry VIII eraelu» eest. Siingi tunnistati ta aasta parimaks näitlejaks.

---

[1] Nagu teada, armastavad inglased sporti ammust ajast peale. Armastavad sedavõrd, et väljendid «just nagu spordis», «fair play» (aus mäng) on omandanud üldisema tähenduse — muutunud õigluse, aususe sünonüümiks.

INIMKIRGEDE KOOREM

Pärast «Henry VIII eraelu» ekraaniletulekut sai populaarsest teatrinäitlejast Laughtonist veelgi populaarsem kinotäht. Kuid ta ei kiirustanud Hollywoodi, kus teda ootasid tulusad lepingud, vaid jäi Inglismaale ja pöördus tagasi lavale. Kaheksa kuu vältel osales ta ühendatud trupi *Old Vic/Sadler's Wells*[1] lavastustes. Laughton sai sada dollarit nädalas — kakskümmend korda vähem, kui talle maksti Hollywoodis —, kulutas ligi 14 tundi ööpäevas osa ettevalmistamiseks ja proovideks, lükkas tagasi kõik filmiprodutsentide ja antreprenööride ettepanekud ning oli endaga rahul. Ta oli isegi õnnelik.

Sõpradele ütles ta: «Mul ei õnnestunud saada klassikalist haridust, kuigi ma ei lahkunud klassikuist isegi voodis. Kui oleksin loobunud võimalusest millegagi seda lünka täita, oleksin kaotanud lugupidamise enda vastu. Mõistsin, et ma iga päevaga vananen. Kui ma ei jää truuks oma noorusunistusele, siis varsti jääb mulle üle üksnes rahateenimine ja tuleb unustada auahnus.»

Tegemist polnud mitte niivõrd auahnusega, teadmisjanu ega hirmuga muutuda käsitööliseks. Filmitöö lihtsalt ei pakkunud näitlejale rahuldust. Ta tahtis jõudu katsuda rollidega, mida talle ei suutnud pakkuda Hollywood ega A. Korda stuudio: ta tahtis laiendada oma professionaalse suutlikkuse piire.

Iga kuu ilmus Laughton publiku ette uue rolliga. Ta mängis Angelod näidendis «Mõõt mõõdu vastu», Prosperot «Tormis», Macbethi, Chasuble'it Wilde'i näidendis «Kui tähtis on olla tõsine», Tattle'it W. Congreve'i näidendis «Armastus armastuse eest».

Saal oli tema etenduste aegu alati täis, kuigi arvamusi oli mitmesuguseid. Ühed kiitsid vaimustusega Laughtoni Shakespeare'i-kangelaste temperamenti, jõulisust, renessanslikku eluröömu. Teised ei olnud rahul traditsioonilisest erineva käsitlusega, oskamatuse või sihiliku sooviga mitte leida partneritega ühist mängustiili.

Kõige tõenäolisemalt polnud publik veel valmis vastu võtma ebatraditsioonilist Shakespeare'i. 30-ndate aastate lõpul oli saina probleem Laurence Olivier'l, keda süüdistati Shakespeare'i moderniseerimises ja hakati õigesti mõistma alles pärast Teist maailmasõda. Laughtoni Shakespeare'i-kangelaste stiihilis-demokraatlik värving, mis täielikult vastas sir John Falstaffi esitamise traditsioonile, oli harjumatu tragöödiarollide puhul. Ebatavalisena tundus ka taotlus tuua esiplaanile kangelaste tegude ja tunnete poeesia ning loogika, isegi kui seejuures tuli loobuda teksti poeetilise kõlavuse kaanonitest.

Pärast kaheksakuulist esinemist *Old Vic*'is otsustas Laughton tagasi pöörduda filmikunsti juurde.

Seekord tõotas Hollywoodi-reis kujuneda huvitavaks. Firma MGM /*Metro-Goldwyn-Mayer*/ oli saanud loa Zweigi «Marie-Antoinette'i» ekraniseerimiseks. Laughtonile pakuti Louis XVI rolli. Leping polnud veel lõplikult valmis, kuid näitleja, kes alati püüdis teada saada võimalikult rohkem epohhist, stsenaariumis kujutatud sündmustest ja isikutest, kohtus kirjanikuga, kes oli emigreerinud fašistlikult Saksamaalt ja elas Londonis.

See oli kahe ereda ja otsekohe teineteisele meeldima hakanud inimese vestlus. Kiiresti leiti ühised huvikeskmed: Henry VIII ajastut tundma õppides oli Laughton huvitunud ka Mary Stuartist. Stefan Zweig kavatses temast kirjutama hakata. Näitleja ja kirjanik rääkisid tööalast juttu — filmist, Louis XVI-st. Edasi Šotimaa kuninganna tragöödiast. Märkamatult ja paratamatult jõudsid nad selleni, mis mõlema hinge vaevas — oma kaasaja juurde.

Zweig jutustas Saksamaast: natside poliitikast, kultuuriinimeste tagakiusamisest, terrorist ja vägivallast. Laughton oli vapustatud faktidest ja vestluskaaslase varjamatust pessimismist. Vastuseks Laughtoni tundepuhangule — peaks ju ometi leiduma mingi vahend võitluseks kultuuri ja kunsti vägistamise vastu! — jutustas Zweig loo Richard Straussi ooperi «Varjuta naine» keelamisest. Hitleri lemmik Strauss sai natslikul Saksamaal Muusikaosakonna juhataja ameti, mis aga ei takistanud tema ooperi keelamist. Põhjus oli lihtlabane: libreto on kirjutanud mitteaarialased Stefan Zweig ja Hugo von Hofmannsthal. Straussi protestikatse (ametiõigustest loobunud, üritas ta avaldada protestikirja) ei andnud tulemusi: kiri läks gestaapo kätte . . .

[1] Neil aastail oli *Old Vic* (koos trupiga *Sadler's Wells*) üks juhte liikumises inglise teatri uuendamise ja klassikalise repertuaari juurde tagasipöördumise suunas. *Old Vic*'i lavastustes osalesid silmapaistvamad inglise 30-ndate aastate näitlejad.

Zweigi meeleheide äratas kaastunnet, tema alistumine saatusele tekitas meelepaha. Laughton vaikis, kui kirjanik otsekui süüdistusi tagasi tõrjudes väitis, et vastuseis fašistlikule režiimile ja tema kultuuripoliitikale on nende asi, kes on jäänud Saksamaale, keda natsid on tunnustanud, kelle raamatuid hitlerlased veel pole ära põletanud. Vaevalt leppis näitleja sellise vastusega. Tundes küll vastumeelsust fašismi vastu nagu enamik inimesi Läänes, pidas ta seda siiski ainuüksi saksa probleemiks.

Laughton ei hakanudki mängima filmis «Marie-Antoinette». Kuid tänu sellele kohtumisele Londonis on meil inglise näitleja kohta huvitav iseloomustus: «Laughton on tark nagu päev. See suur näitleja võib meie silme ees ellu äratada minevikukujud nii loomutruult, mida ei suuda ükski kirjeldus.»

Londoni kohtumine on tähtis veel teiseski suhtes. Kui seniajani ei nõustunud näitleja meeleldi mängima «kurjategijaid», siis pöördub ta nüüd juba ise fanatismi ja maniakaalsuse teema poole.

Fanatismini ulatuv põhimõttekindlus seob kõiki neid tegelaskujusid, kes moodustavad tema mängusfääri. Sarnaselt Laughtonile endale on neilgi liiga kirglik loomus, liiga tugev tahtejõud, et külmalt jälgida argiaskeldusi ja rahulikult võtta inimlikku alatust või üllust. Nagu Laughton, olid nemadki sündinud selleks, et teoks teha oma unistusi, olid haaratud ideest ja valmis lõpuni kaitsma oma eluideed, põhimõtet, absoluuti.

Põhimõttekindlus pole keskpäraste inimeste omadus; see on ükskõiksuse, passiivsuse, amorfsuse vastand. Seepärast pole ime, et Laughtoni 30-ndate aastate kangelased jäid kauaks meelde. Ühed neist äratasid lugupidamist, teised põlgust. Laughtoni tegelaskujusid ühendab omavahel idee, eraldab üksteisest moraalne tase, absoluudiks tardunud põhimõtte. Ühtedele on selleks õiglus, humaansus, ilu. Teistele on seadus, traditsioon, võim nendeks igavesteks ja ainsateks alusteks, mis õigustavad mis tahes vägivalda, kuritegu, ebainimlikkust.

Harjumuspäraselt nimetati Laughtoni õelaid fanaatikuid 1934.—1936. aasta filmides («Barrettid Wimpole Street'ilt» — vana Barrett; «Hüljatud» — Javert; «Mäss «Bountyl»» — kapten Bligh) «kurjategijateks». Tegelikult polnud seda ei Barrett, Javert ega Bligh.

«Autoriteedi» idee fanaatikuina võitlevad nad selle idee ja vastava inimsuhete tüübi eest kõigis elusfäärides: perekondlikes (Barrett), riiklikes (Bligh) ja õiguslikes (Javert). Peamiselt vägivalla abil, mis on vältimatu igasuguse autoriteedikultuse ja üksikisiku õiguste ignoreerimise puhul. Teatud osa vaatajate jaoks jäidki Laughtoni kangelased kurjategijateks, reegli eranditeks. Teised tähendasid reegli muutumatust: millega ka Laughtoni kangelased ei õigustanud vägivalda inimese üle, alati pöördus nende fanaatiline andumus abstraktsele ideaalile koletuslikuks egoismiks, silmakirjalikkuseks, inimestele kannatusi toovaks sadistlikuks julmuseks.

Ei, polnud sugugi juhus, et Laughton valis kehastamiseks «kurjuse ja vägivalla fanaatikud» (näitleja enda määrang) ning vaidles kirglikult diktatuuriideega, katsetega õigustada vägivalda sellega, nagu tehtaks kõike inimeste endi huvides. Võib muidugi väita, et Laughtoni kangelastel pole mingit suhet 30-ndate aastate sündmustega. Laughton ei esinenud neil päevil tõesti ühegi poliitilise mõtteavaldusega. Ta vaid väitis, et inimesed peavad õppima vihkama kurjust ja vägivalda, ja need sõnad kõlasid sel hirmsal ajal, mil Saksamaal põletati raamatuid. Koonduslaagrite tulevased ohvrid viibisid veel vabaduses, kuigi kuulatasid juba hirmunult samme trepil. See ei olnud küll poliitiline deklaratsioon, kuid oleks naiivne eitada Laughtoni fanaatikute sotsiaalset rolli. Teame, milliseid elavaid analoogiaid tekitab kõlbelise paralüüsi aastail, inimeste tahte, mõistuse ja südametunnistuse ahistamise päevil iga situatsioon, iga sõna, mis räägib vastu kompromissifilosoofiale, olenemata sellest, kas paralleel on teadlik või juhuslik. Laughtoni filmid (vastuväitelise tõestusega) muutusid kohtumõistmiseks moondunud autoriteediidee fanaatikute üle.

Alati ei leidnud Laughton toetust isegi mitte sõpradelt. USA «produtsentide kuningas» 30-ndail aastail Irving G. Thalberg[2] veenis teda loobuma Edward Barretti rollist, kuna see olevat liiga tähtsusetu ja ebameeldiv. Paljusid pani imestama ka Laughtoni nõusolek esineda ilmselt teisejärgulises Javert'i rollis. Ainult otsus ilmuda kaptenisillale purjelaeval «Bounty» leidis nii produtsentide kui ka kriitikute üksmeelse heakskiidu.

Muide, kõik need kolm rolli on võrdselt tähendusrikkad fanatismiprobleemi käsitlemisel. Ja võib-olla on Barrett neist isegi kõige tähtsam, sest just tema puhul on maniakaalsuse teema kõige argisem, olmelisem ja just see roll juhatab tähelepaneliku, mõtleva vaataja põhimõttelisele järeldusele: isiklikud suhted kitsas perekonnaringis kordavad miniatuuris riiklikke ühiskonnasuhteid ja arendavad välja need moraalsed või amoraalsed põhimõtted, mis on valitsevate õigusnormide aluseks. Despotism ühiskonnas pöördub paratamatult orjanduslikkuse jälgiks filosoofiaks perekonnasuhetes. Sotsiaalne vää-

[2] I. Thalbergi nimega on seotud paljud kuulsad 20-ndate ja 30-ndate aastate filmid (nende hulgas ka K. Vidori «Suur paraad»). 30-ndail aastail on ta üks mõjurikkamaid tegelasi firmas MGM. USA-s antakse igal aastal välja I. Thalbergi nimeline preemia saavutuste eest režissuuri alal.

«Barrettid Wimpole Street'ilt», 1934.

rastumine moonutab paratamatult ka inimhinge — see ilmne, kuid mitte kusagil formuleeritud kontseptsioon ühendab kõiki neid Laughtoni kolme täiesti erinevat tegelaskuju.

Esimesel pilgul näib hallijuukselist puritaani Edward Barrettit, jõhkrat merekaru Bligh'd ja politseinuhk Javert'i lahutavat sotsiaalne, intellektuaalne ja moraalne kuristik.

Kõigil kolmel on erinevad, lugupidamist väärivad eesmärgid. Barrett kaitseb oma tütarde kõlbelist väärikust. Bligh hoolitseb temale usaldatud meeskonna distsipliini eest. Javert jälitab ärakaranud sunnitöölist, kellest on saanud linnapea. Kõik kolm õigustavad oma käitumist kõrgeimate kategooriatega: Barrett armastusega laste vastu, Bligh tööhuvidega, Javert kohusetäitmisega riigi ees. Kuid kõigil juhtudel varjavad ilusad sõnad ja üllad žestid küünilist egoismi, julmust, omavoli.

Javert oma pimedas käsutäitmises kaitseb ülekohut, mis kunagi tehti Jean Valjeanile.

Kapten Bligh irvitab madruste inimväärikuse, ihu ja hinge üle. Nälg, janu, haigused, valu on tema liitlased, tööriistad, et hoida «seadust ja korda» purjelaeval «Bounty».

Vana Edward Barrett, kes peab tütreid oma omandiks, püüab endale allutada nende hinge, mõtteviisi, huve, lihtsat igapäevast elu.

Neid Laughtoni kolme kangelast sarnastab moraalne kängumine. Nad on veendunud, et neil on piiramatu õigus anda ja

võtta, teisi juhtida, suunata iga nende sammu. See on türannide tuntud mõtteviis, mis õigustab iga kuritegu alamate huvidega, kusjuures need huvid olevat mõistetavad üksnes türannile endale.

«Barrettid Wimpole Street'ilt» (1934) on Laughtoni esimene film pärast Hollywoodi naasmist ja tema esimene koostöö I. Thalbergiga. Võib täie kindlusega öelda, et produtsendil ei tulnud kahetseda nõustumist anda see osa nimelt Laughtonile. Dickenslikult lopsakas ja ekspressiivne vana põikpea andis filmile kaalu, millele vaevalt võis pretendeerida romantilise melodraama raamidesse surutud Elizabeth Barretti ja Robert Browningu romaan.

Inglise 19. sajandi luuletaja ja tema naise, samuti luuletaja, elu poole pöördumise fakt iseenesest näitas Hollywoodi tegelaste huvi populaarse ajaloolis-biograafilise žanri vastu. Elizabeth Barrett-Browning ja Robert Browning hõivavad tähelepanuväärse koha inglise kirjandusloos. Peale selle on nende nimed ümbritsetud romantilise oreooliga: ei Elizabethi pikaajaline haigus ega isa vastuseis suutnud takistada nende aastaid kestnud sõprust (hulga aastate jooksul pidasid tulevased abikaasad kirjavahetust ja pühendasid teineteisele luuletusi) muutumast palavaks ning andunud armastuseks.

Poeetidest abielupaari «eraelu» kindlustas kassaedu ja hiilgava rolli I. Thalbergi abikaasale, näitlejanna Norma Shearerile.

Ei Thalberg, režissöör ega stsenaristid pööranud vajalikku tähelepanu ajastule. Filmis ei puudutatud selle aja sotsiaalseid forme, tšartistide liikumist, naise osatähtsuse tõusu Inglismaa kultuurielus (meenutagem Charlotte ja Emily Brontët, Jane Austenit, Elizabeth Gaskelli, George Elioti) ega Elizabeth Browningu enda poeemi «Laste nutt» — protestikarjet laste tööjõu kasutamise vastu.

E. Vajda, K. Westi ja D. O. Stewarti stsenaariumis on Edward Barrettil teisejärguline koht. Autorite tähelepanu koondub voodisse aheldatud Elizabeth Barretti saatusele. Tema haigus, kohtumine Browninguga, tervekssaamine, otsus lahkuda isamajast moodustavad filmi dramaturgilise telje. Tegelikult oli filmis keskne kuju vana Barrett. Peategelased Elizabeth ja Robert Browning kahvatusid ning taandusid tagaplaanile. Mingil määral olid selles süüdi ka osatäitjad Norma Shearer ja Frederic March: neil ei õnnestunud vältida romantilist ülespuhutust ja sentimentaalset liialdust.

Enne võtete algust, kui Laughton võitles Barretti rolli eest, veenis ta produtsenti, et näeb osas suuri koomikavõimalusi. Vaatajad tõepoolest naersid, kuid see naer vaid suurendas õudust ja vastumeelsust kangelase vastu, kes kogu oma grotesk-

«Barrettid Wimpole Street'ilt», 1934.

suses tundus täiesti reaalse inimesena. Laughton püüdis alati lõhkuda rahustavat barjääri kunsti ja elutegelikkuse vahel ning saavutas oma eesmärgi. Võteteperioodi lõpus soovitas Thalberg liiga teravad episoodid välja lõigata. Laughton pareeris: «Pole võimalik välja lõigata silmade läiget . . .»

Näitlejal oli õigus: tema põlgus silmakirjalikkuse, julmuse ja inimvaimu vägistamise vastu paistis igas plaanis, kuigi näitleja suhtumine Barrettisse ei lõhkunud kuju terviklikkust. Kui stsenaariumis esindas Barrett algusest peale üheselt mõistetavat negatiivset kuju, püüdis Laughton saavutada mitmetahulisust ja sügavust.

Tema kangelane jätab esimesel pilgul sümpaatse mulje: see on vaikne ja tasakaalukas inimene, kes pole võimeline solvama isegi koera. Tõeline inglane, džentelmen, kes rahulolematusehetkel vaid kortsutab oma ilusaid halle kulme, kallutab pea viltu või lihtsalt lahkub toast. Miski Barrettis ei lase aimata vähimatki despotismi märki.

Seda mõistetamatumad on tema teod: täiesti alusetult püüab Barrett takistada vanema tütre Elizabethi sõprust poeet Robert

«Barrettid Wimpole Street'ilt», 1934.

Browninguga; keelab tütrel sõitmast Itaaliasse, mida soovitab arst Elizabethi tervise huvides; sunnib nooremat tütart Henriettat peigmehele ära ütlema.

Ehk võiks seda seletada lähedastele koormava liighoolitsusega? Kuid metsikud vihapursked ei anna selleks alust. Kui vihahoog on üle läinud, seisab vapustatud kodakondsete ees taas vagur ja tasakaalukas džentelmen, aristokraat, auväärsuse kehastus. Ei tema väärikas kõnnak, mahe kõlav hääl ega suursugune rüht meenuta hullunud maniakki, kes just äsja kohutas oma lähedasi. Raske öelda, mis on hirmsam: kas raevuhood või silmapilksed ja sujuvad transformeerumised auväärseks, heatahtlikuks perekonnaisaks.

Barretti käitumine on absurdne, arutu, ebaloomulik: nüüdsamas etendas ta auväärset kodukolde kaitsjat, võttis lahkesti vastu külalisi, hetk hiljem sunnib ta vanemat tütart katkestama suhted parimate sõpradega. Just äsja vestles lahkesti noorima tütrega, sealsamas neab ta ära. Hetk tagasi luges ta hardunult palvet, veidi hiljem käsib ära põletada kodust lahkunud tütre

koera. Kangelase tegude absurdsus tuleneb väärastunud vaatest maailmale ja oma kohale selles.

Kui see oleks tema võimuses, sunniks Edward Barrett kogu inimkonda elama tema juhtnööride kohaselt. Kuna see on võimatu, peab vähemalt tema kitsas kodune ringkond tunnistama ainult Edward Barretti tahet. Ainus õnn olgu täita tema soove, ainus ettekirjutus püüda meeldida Edward Barrettile. Välismaailm on üksnes tülinaks kui kiusatuste tekitaja ja kahjuliku informatsiooni allikas. Võib-olla pole sidemeid temaga üldse vaja. Barretti omaksed peavad elama tema huvidega, mõtlema tema mõtteid, rääkima tema sõnadega. Mitte midagi isikupärast, sõltumatut, enda oma. Absoluutne absolutism!

Kuid Barrettile on perekonnadiktaatori rollist vähe! Ta sooviks veel näilist demokraatiat. Toodagu talle ohvriks kõik — elu, õnn, talent, kuid tehtagu seda vabatahtlikult, mitte sunduse all. Vabatahtlik orjus on lugupeetud džentelmeni unistus. Selle nimel muudabki Laughtoni kangelane elu Wimpole Street'il alaliseks kometimänguks, etendades heasüdamlikku, ennastsalgavat perekonnaisa ning suhtudes kodakondsetesse kui rikutud iseloomuga, sõnakuulmatutesse lastesse, kes ilma tema juhatuseta ilmtingimata otsa saavad.

Kuigi Edward Barrett varjab kõigest hingest oma tõelist mina, reedavad tema käitumine ja olek (uhkelt pungil rind, kõrk peahoiak, selja taha peidetud käed — kangelane kasutab žesti ökonoomselt, äärmisel vajadusel: kui näitab ust või osutab taevale) tihti ääretut põlgust inimeste vastu, ilmset suurushullustust.

Barretti kirg psühholoogilise maskeraadi vastu ja jutlustaja/misjonäri teatraalsed maneerid annavad talle sarnasuse Dickensi Pecksniffiga. Külmas upsakuses ja ääretus auväärsusetaotluses aimub mister Dombey eemaletõukav profiil. Barretti mõlemad näod sobivad teineteisega suurepäraselt ja moodustavad temale pasliku sünteesi: nagu peidaks end lobiseja, valevorsti ja silmakirjateenri Pecksniffi maski taga jäine Paul Dombey.

Kui filmi alguses Barrett sunnib Elizabethi vägisi jooma õlut, räägib Pecksniff Dombey sõnadega. Kui tal ebaõnnestub katse veenda haiget selles, et too joob õlut omal vabal tahtel, varjub Dombey Pecksniffi näilise vagaduse taha. Efektne põlvitamine tütre ees. Monotoonne, sametine jutlustajahääl. Nii nagu Pecksniffile omane, on tema kõnes kõik peale tunnete. Ja kõige selle mõte? Mille nimel toimub see teatraalne sekeldamine, poseerimine ja maskide vahetus?

Vägivald muutub irvitamiseks inimeste üle, ja see on seaduspärane. Uurides tähelepanelikult oma Barrettit, toob Laughton välja peamised, absoluutse paratamatusega üksteisest välja-

«Barrettid Wimpole Street'ilt», 1934.

kasvavad vaimse orjastamise staadiumid: arutu järjekindlus/vägivald/teesklus/sadism. Kõik saab alguse ülemäärasest kõrkusest ja ohjeldamatust egoismist ning muutub koduseks Oświęcimiks miniatuuris.

Töös Barretti osaga tugines Laughton mälestustele «ajupesust» Stonyhursti jesuiidikolledžis ja oma onust («Kasutasin teda eeskujuna — temagi püüdis olla suur õpetaja ja kasvataja»), kuid need sügavalt isiklikud üksiktähelepanekud võimaldasid näitlejal teha avaraid üldistusi ja saavutada hirmuäratavat täpsust inimeste kallal teostatava vägivalla mehaanika kujutamises.

Nagu iga despoot, teab Barrett väga hästi, et tema võimutsemine inimeste üle pole millegagi õigustatud ja püsib ainult vägivallal. Seepärast on talle väga tähtis sundida teisi Barretteid kaotama orientatsioonivõimet. Moraalsest daltonismist siin ei piisa: vähe on võtta musta valgena ja vastupidi. Inimesed ei pea üksnes mitte märkama Edward Barretti ilmseid pahesid, vaid nad peavad temas nägema üliinimest, teda kummardama. Auväärsuse ja vagaduse oreool on kangelase meelest tõhus

vahend, et teistest kõrgemale tõusta ja igasugust omavoli õigustada.

Virtuoosne, leidlik näitleja Barrett koob enda ümber hoolega näilise vagaduse katet ja see variserlik mask osutub suurepäraseks kaitserüüks. Isegi filmi lõpus dikteerib ta veel oma tahet vagatsemismaskeraadi abil.

Õnnest särav Henrietta jätab hüvasti kapten Cookiga, kes on äsja neiule abieluettepaneku teinud. Nad on noored, kompleksideta (milles võib veel kahtlustada Elizabethi, õrnahingelist, haigusest murtud olendit) ega kavatsegi oma plaane varjata. Ent niipea kui ilmub silmapiirile Barretti vaga füsiognoomia, väljendades arusaamatust, imestust, kurbust, ei julge Henrietta talle teatada oma otsusest abielluda, kartmatu merehunt aga tõttab ukse poole. Seejuures pole Barrett lausunud ühtki sõna. Ta lihtsalt seisab uksel, võtab püksitaskust kella, heidab sellele pilgu ja paneb tasku tagasi. Tema silmades on üllatus inimeste kasvatamatuse üle, häbi tütre ebaväärika käitumise pärast. Barrett on niivõrd delikaatne, et tema lähedastel ei jää üle muud kui tunnistada oma rikutust ja inetut käitumist ning «viga» parandada.

Ent rafineeritud vagadusemäng hakkab üha vähem kasu tooma. Tütardesse kasvatatud hirm — aga kuidas suhtub sellesse isa? — ei halva enam nende tahet. Nad hakkavad mõtlema endale ja järgima oma tõekspidamisi.

Hoolimata Barretti keelust külastab Robert Browning endiselt Elizabethi. Viimane võtab teda vastu, kinnitades, et tal on parem. Esmakordselt üle hulga aastate tõuseb ta isegi voodist ja läheb trepist alla külalistetuppa. Elizabeth lubab Browningule, et sõidab temaga koos Itaaliasse.

Ootamatult ilmunud Barretti pantomiim on napp ja väljendusrikas: jäise, lõdva käega vastab ta külalise käepigistusele; heidab terava pilgu Elizabethile, läheb akna juurde ja lööb selle paugatades kinni. Läheb siis tütre juurde tagasi ja kolmandast isikust välja tegemata ütleb, nagu lööks puuga pähe: «Ma käsin sind üles kanda!»

Tunnetades selle momendi tähtsust duellis isaga, hakkab Elizabeth rõhutatud rahuga trepist üles minema. Barrett, kes soovib, et tema tütar loobuks mõttest iseseisvusele, õnnele, tervenemisele, jääb seisma trepi ette — nii, et tütarlaps teda kogu aeg näeb —, ja hüpnotiseerib Elizabethi kurja, sisendava pilguga. Hetk hiljem, suutmata pinget välja kannatada, Elizabeth kukub ja Barrett vaatab Browningut maniaki võiduka pilguga. Sarnaselt mõne teise Laughtoni kangelasega leiab Barrett rahuldust sellest, et teda kardetakse.

Barretti arsenal on mitmekesine. Teisi alandades alandab ta

«Barrettid Wimpole Street'ilt», 1934.

ka iseennast — tema julmus ja südametus ei takista tal ära kasutamast ohvrite headust ja delikaatsust . . .

Arstid soovitavad Elizabethile Itaalia-reisi. Barrett leiab, et see on rumalus. Elizabeth jääb oma otsuses kindlaks. Nüüd võtab Barrett tarvitusele pateetilised meenutused oma naisest, Elizabethi emast, ja kurdab, kui üksi ta on jäänud (tegelikult just Barretti türannia ja egoism ajasid missis Barretti hauda). Ta rõhutab oma vanadust ja armastust laste vastu. Taas tuttav pooside, oraatorlike arioosode, variserlike pantomiimide tulevärk.

Barretti näoilme muutub momentaanselt — nagu multiplikatsioonifilmis, milles kangelase miimika vahepealsed faasid on kogemata välja jäänud. Kõik on loogiline: tegelikult polnud Barrettil ühtki neist tunnetest, millega arvas Elizabethi südant liigutavat. «Oraatori» nägu ei peegelda sisemisi läbielamisi, mida ta vaid imiteerib.

Tunnete imiteerimine viib loogiliselt melodraamale. Muidugi on siinkohal mõeldud inimese käitumist elus, mitte üht populaarseimat kunstižanri. Melodraama argielus pretendeerib esitada väiklast ja tühist suure ning tähendusrikkana. See on absurdini viidud mittevastavus ajendi ja emotsionaalse reaktsiooni vahel, poos ja pettus.

Lõppkokkuvõttes kaitseb ennast nii inimene, kes ei suuda või ei soovi orienteeruda elu objektiivsetes nõudmistes, vaid seab neile vastu omaenda armetu ja ebaõilsa elukäituse.

Pole raske mõista, miks Edward Barrett muutis melodraama inimestega suhtlemise printsiibiks — ta ju vastandas isikuvabadusele perekondliku orjanduse amoraalse süsteemi. Peale selle võimaldas melodraama kui igapäevase tegevuse vorm tal apelleerida kaastundele ja ühtaegu ka hirmutada.

Kui Elizabeth ei suuda moraalsele survele vastu pidada ja trepist alla kukub, muutub Barrett tundmatuseni. Tema liigutustes on vaid õrnus, hoolitsus. Kandnud Elizabethi tema tuppa, laseb armastav isa vaikselt aknaeesriided alla, suleb hääletult akna ja katab tütre hellalt tekiga. Tema katset käratult toast välja hiilida võib lugeda samas melodramaatilises võtmes, kuigi tegelikult Barrett püüab vältida talle ebameeldivat jutuajamist.

Elizabethi hääl üllatab Barrettit uksel. Kõnelus on möödapääsmatu. Nüüd mängib kangelane solvunut — pöördub ringi ja ütleb õelusvarjundiga hääles: kõik selles majas teadsid Elizabethi plaanidest, ainuüksi lihane isa mitte . . .

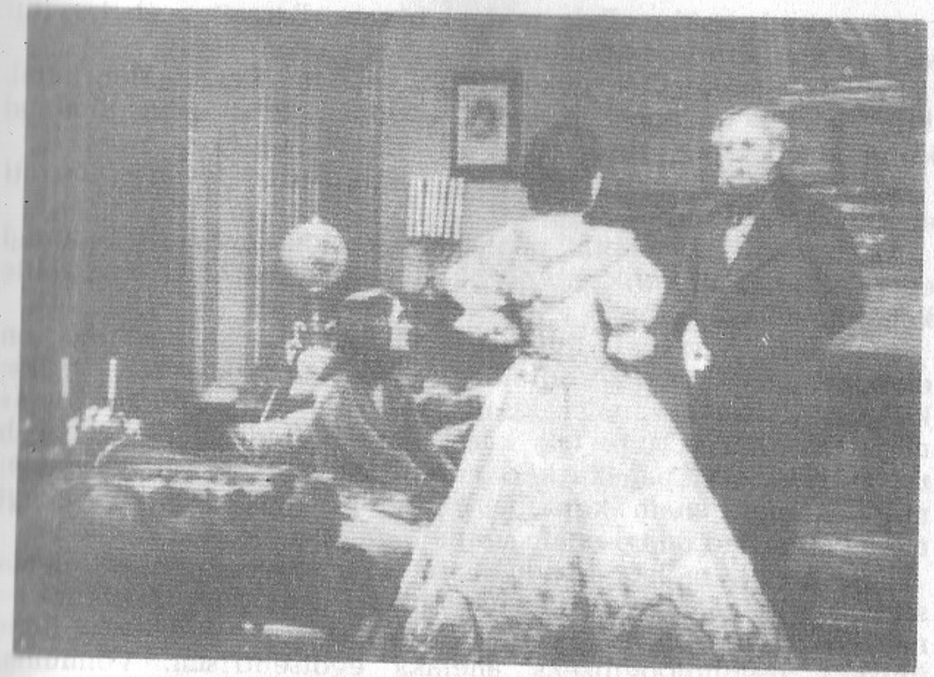
Sisisevat tigedust katab silmakirjalike etteheidete tulv: kõrvalised isikud on lähedasemad kui oma isa. Kas see on siis armastav tütar!

Mida tugevam on vastuseis, seda vulgaarsem on melodraama ja häbitum spekulatsioon. Tal ei õnnestunud mängida solvunut ega midagi vastu seada faktidele. Kuid ta võib teeselda moralisti, keda vapustab lähedaste tühisus. Jälle imposantne poos, tardunud pilk, traagilised intonatsioonid ja häbitult silmakirjalikud fraasid («. . . Mina, mina, mina . . . ainult iseenda pärast . . . Missugune egoism . . . Kui kaugeks sa oled isale jäänud!»).

Vägivald inimese üle — vägivald tunde üle — vägivald sõna üle. See on seaduspärane ahel. Sõnadel pole Barretti jaoks tähendust. Täpsemalt: neil on selline tähendus, nagu mingil hetkel kasulik.

Loomuliku sideme katkemine sõna ja tema tähenduse vahel on moraalse relativismi, moraalse väärastumise tunnus. Seepärast räägibki Barrett/Laughton nagu masin ja kõige väljendusrikkamad tema kõnes on piltlikud pausid, ootamatud ülemineku *forte*'lt *piano*'le ja muud taolised oraatorlikud võtted. Mitte sisu, vaid tehnika; heli, aga mitte sõnadevaheline seos.

Melodraama on aloogiline: efektiotsinguil ununeb mõõdutunne, kokkusobimatud emotsioonid järgnevad üksteisele, kuid see ei eksita komödianti. Egoismis süüdistamine ei avaldanud mõju — tuleb aeglaselt, väärikalt toast väljuda. Ei, parem seisatada klaveri juures ja pidada maha veel üks monoloog iseenda meele härdaks tegemiseks («Ja mina jään siia üksi



«Barrettid Wimpole Street'ilt», 1934.

nagu hunt!»), manada näole hale ilme. Kui seegi ei aita, lahkuda valjult ust paugutades. Et viimasel hetkel, uksel ringi pööramata, sosistada üle kogu toa: «Võib-olla sa veel õpid hindama oma isa tarkust!» Ja ust enda järel sulgedes vaadata üle õla tagasi — kas seegi kord mitte mingisugust efekti?!

Nagu iga etendus, hakkab tüütama ka elu melodraama. Selleks puhuks on Barrettil tugevatoimelised vahendid. Šantaaž koos käte käikulaskmisega. Kangelane eelistab küll käsi mitte määrida: mida rohkem teeb ta kurja, seda suuremad on pretensioonid õilsusele ja kombekusele. Kui ta siiski murdub, siis põhjalikult, ja kogu perekondliku orjapidamissüsteemi ebainimlikkus tuleb päevavalgele.

. . . Ta kihutas minema Henrietta peigmehe, lootis oma tahtmist saada, spekuleerides tütardesse kasvatatud otsusevõimetusega. Sellest ei tulnud midagi välja.

Ta püüdis alistada ähvarduste ja armetu kometimänguga. Ei õnnestunud. Oleks peaaegu surnuks kägistanud — jällegi fiasko.

Pani toime sadistliku ülekuulamise, kuid ikkagi ei öelnud Henrietta lahti kapten Cookist.

Pole midagi parata. Tarvitseb ainult korraks järele anda, lubada käituda tema tahte vastaselt, ja kogu perekonnavangla

hoone vajub kokku. Pole midagi parata, Barrett peab tarvitusele võtma äärmised abinõud.

Segadust väljendav pilk peatub veel nuuksuval Henriettal, kuid hääles on juba metalsed noodid. Etendus on jõudnud kulminatsioonipunkti.

Vaikselt, kuid mõjuvalt käsib hallipäine Edward Barrett endale ulatada piibli.

Välkuv pilk Elizabethi poole, kes keeldus andmast kadunud ema piiblit. Vali isa käsib sõnakuulmatut tuua enda oma. Jälle keeldumine . . .

Maniakk Barretti liigutused on aeglased. Peamine on demonstreerida oma tahtele alistumise paratamatust, ükskõiksust teiste arvamuse ja moraalinormide vastu. «Näitleja» nägu on rahulik, pilk täis kaastunnet. Rahulikul häälel käsib ta, et Henrietta paneks käe piiblile ja annaks koletu vande: mitte kunagi enam kohtuda kapteniga ega rääkida ühegi mehega, mitte kunagi enam väljuda majast.

Pole raske mõista produtsenti, kes soovitas välja lõigata stseeni piibliga. Veelgi mõistetavam on Laughtoni seisukoht — näitleja keeldus. Just siin tegi ta vääramatu kokkuvõtte, liites ühtseks psühholoogiliseks ahelaks egotsentrismi, võimuiha, vägivalla, maniakaalse hälbe humanistliku moraali normidest. Laughtoni resümee on ühetähenduslik: despoot, sadist, maniakk. Filmi finaal kinnitab seda täielikult.

Elizabethi põgenemise teatest vapustatud Barrett ei saa tükil ajal endast võitu. Tema nägu tõmbleb, suu on valmis lausuma mingeid senisele sõnapruugile veel harjumatuid fraase (esmakordselt elus ei suuda ta mingit osa etendada, sest sellist juhtumit pole ta osanud ette näha); Barrett läheb akna juurde, vaatab tänavale, ja äkki ilmub tema näole hullumeelse kohtlane, nüri naeratus: «Koer! . . . Hukata tema koer!» Hetk hiljem on Barretti näol jälle segadust väljendav ilme — koer on samuti ära jooksnud. Palvesõnad lämmatavad mälupildis tema veidra, mehaanilise naeru, tema näoilme ja pilk jäävad aga kauaks meelde.

Võib-olla on Barrett hull?

Terve mõistuse seisukohalt on tema käitumine täiesti arukas ega luba oletada hälvet meditsiininormidest. Tolle egoisti ja despoodi kreedoks on kurikuulus «eesmärk pühendab abinõu», mille järgimises ta on haruldaselt järjekindel.

Barrettit aitab situatsioon: ümbritsevate passiivsus, delikaatsus, pehmeloomulisus, tahtejõuetus. Elizabethi esimene otsustav samm ennustab türanni vältimatut lüüasaamist kusagil filmi raamide taga.

Kuid ei ligimeste passiivsus ega keskkonna mõju (nagu eespool öeldud, on perekondlikud ja ühiskondlikud suhted omavahel kooskõlas) anna seletust peamisele — miks on Barrettist saanud maniakk/sadist. Tingimused, mis aitasid Smerdjakovil tappa Fjodor Pavlovitši, ja põhjused, mis tõukasid teda tapma ning peituvad temas eneses, on kaks eri asja.

Koos Frederic Marchi ja Norma Sheareriga.

Pole ehk mõtet tõmmata täiesti tarbetut paralleeli Dostojevski kangelase ja Laughtoni tegelaskuju vahele. Tähtis on see, et Barrett seab ennast väljapoole moraaliseadusi ja järgib talle kasulikku «kõik on lubatud» põhimõtet. Siit tuleb ka otsida tema «haiguse» põhjust. Nagu arvab Laughton, on kõrvalekalle psüühikas (ravitakse haiglas) ja eksimine moraalinormide vastu (ei allu ravile) võrdselt patoloogilised. Viimane kujutab endast isegi suuremat ohtu: moraalne ja psüühiline alaväärtuslikkus on mingil moel seotud ning muudab egoisti maniakiks, mida näitleja tõestas kujukalt oma Barretti näite varal.

Laughtoni täitmatult ahne tarbija pole võimeline ühekski ohvriks, ühekski tundeks. Ta võib ainult võtta, omandada, usurpeerida. Tugeva isiksuse romantiline oreool haihtus juba filmi alguses. Mis oreoolist saab siin juttu olla, kui kogu Barretti elu on vilets spektaakel, bluff, karikatuur . . .

Barretti maniakaalsust ei tingi tema mingid erilised iseloomujooned, vaid lihtsalt kõige tavalisemate, loomulikemate omaduste puudumine. Siit viha nende vastu, kellel need omadused on, ja visa, väsimatu püüd vastandada moraalsele täiuslikkusele moraalne debiilsus ning muuta see seaduseks. Siit ka alaline irvitamine inimese, ideaalide, tõe üle. Laughtoni silmis on egoism, inimvihkajalikkus, despotism juurteni patoloogilised ilmingud, kuna igasugune loobumine humanismi loomulikest normidest on patoloogiline.

Ch. Laughtoni loomingu kontekstis on mereväeohvitseri kapten Bligh' lugu F. Lloydi filmis «Mäss «Bountyl»» järjeks Barretti loole.

Sarnaselt Wimpole Street'i džentelmenile on Bligh reaalne isik. Tegelikkusele vastab ka raudne distsipliin Inglise kaubalaevastikus XVIII sajandil ja paljud ekstsessid seoses võimu kuritarvitamisega alluvate üle, samuti ülestõus «Bountyl» 1787. aastal reisi ajal Tahitile. Bligh'i abi Christian Fletcheri eestvõttel paigutasid ülestõusnud kapteni ja temale ustavaks jäänud meeskonnaliikmed sõudepaati, ise võtsid kursi Okeaania saartele. Ühel neist organiseerisid nad koloonia, kus C. Fletcheri ja teiste asunike järglased elavad seniajani.

Irving Thalberg tunnetas suurepäraselt «Bounty» loo kommertspotentsiaali: sadistliku kapteni moraalne duell noore, isemeelse, sisemiselt tugeva Fletcheriga, atraktiivsed vägivallastseenid ja nende julmuse kompensatsiooniks Tahiti eksootilised kaadrid, veetlevad pärismaalannad, piroogid, kosed, armastus ja kõik muu taoline. Eetilis-sotsiaalne aspekt jäi tagaplaanile, kuigi omal ajal lõhestas Bligh', Fletcheri ja tema sõprade lugu Inglismaa kaheks vaenulikuks leeriks: konservatiivideks (seadusest kinnipidajad iga hinna eest) ja liberaalideks (need, kes õigustasid Fletcheri otsust tõusta üles kapteni julmuse vastu). Hoolimata katsetest kogu lugu kinni mätsida, hakkas spetsiaalne komisjon uurima «Bountyl» asetleidnud sündmusi.

Vaatamata seaduse kirjatähe võidule tema sisu üle (Bligh mõisteti õigeks, Fletcherile määrati tagaselja surmanuhtlus) ja Bligh' arutult julmale arveteõiendusele mässajate käes vangis olnud madruste kallal, kes tegelikult ülestõusust osa ei võtnudki, võidutses mõne aja möödudes terve mõistus. Admiraliteet piiras mereväes kehalisi ja teisi inimväärikust alandavaid karistusi.

Tõenäoliselt oleks F. Lloydi film pakkunud märksa rohkem huvi, kui tema autorid oleksid näidanud «Bounty» sündmuste uurimise käiku ja võitlust inimesesse suhtumise kahe erineva põhimõtte vahel, mida esindasid Bligh ja Fletcher. Mässu uuriva komisjoni istungeid on näidatud üksnes põgusalt finaa-

«Mäss «Bountyl»», 1935.

lis. Moraalsed aktsendid on asetatud õigesti, kuid konflikt hajub tagaplaanile. Keskpunktis on sündmused, väline kanvaa, «Bounty» reis Havai arhipelaagi saartele leivapuuistikuid tooma.

Bligh ilmub ekraanile suhteliselt harva, harvemini kui Fletcher, romantiline kangelane tookord juba populaarse filmitähe Clark Gable'i esituses. Sellest hoolimata köidab just Bligh vaataja tähelepanu ja osutub isiksuseks, kelle ümber hargneb tegevus. Just tema tahe määrab kogu kollektiivi saatuse.

Seegi kord oli näitleja tuttavat nägu raske ära tunda. Kõrgi aristokraadi Barretti asemel oli ekraanil lüheldane, päikesest põlenud, tusane merehunt. Algusest peale on Bligh/Laughton meeskonnaga vaenujalal. Kui Barrett mängib armastavat isa ja pretendeerib lähedaste poolehoiule, siis Bligh ei loo endale illusioone. See nõsuninaline, tige, ebameeldivalt sünkja, tuhakarva näoga mehejuurikas tajub üldist vihkamist ega ootagi midagi muud.

Ei mingit teesklust, vaid vastastikuse antipaatia karm reaalsus. Meremeeste pilgus on hirm ja vihkamine, Bligh' pilgus

põlgus ja vihkamine. Nagu iga teisegi Laughtoni kangelase puhul, on kapten Bligh' eellugu kergesti loetav tema välimusest. Ta põlvneb alamrahva hulgast, teenis jungana ning unistas karjäärist, on tänu kannatlikkusele, vastupidavusele, ebainimlikule visadusele jõudnud ohvitseri auastmeni, võitnud ülemuste soosingu püüdlikkuse ja julmusega alluvate suhtes. Lõpuks on ta jõudnud kapteni auastmeni. Orjaseisust põlgav ori on ülenenud vardjaks . . . Ohvitserimunder tähendab talle võimu ja õigustab omavoli. Kui Barrett peab näitlema, eeskujusid jäljendama, siis Bligh'l pole maskeeringut vaja. Tema varjub seaduse, riigi autoriteedi, kohusetundeidee tiiva alla.

Film algab olmekaadritega: värbajad eesotsas Fletcheriga püüavad kõrtsidest «Bountyle» madruseid (Bligh' nimi on laialt tuntud ja keegi ei taha teenida tema laeval). Filmi tõeliseks alguseks on aga Bligh' omapärane «sisseaste» Barretti vaimus: tema käsul saab süüalune madrus sada kepihoopi . . .

Nagu öeldud, pole Bligh'l vaja silmakirjatseda. See-eest on ta Barrettilt pärandanud hirmutamise ja šantažeerimise kire (skeem on sama!) ja isegi ületab selles Wimpole Street'i diletanti.

Sünge, mingist sisemisest tigedusest näost must, jälgib Bligh meeskonna reageeringut eksekutsiooni ajal. Ta teab, et tagaselja kutsutakse teda peniks. Alalise valveloleku, ohutunnetuse tõttu sarnanebki ta näljase, kurja buldogiga.

Karistatav on surnud? Jätkata eksekutsiooni! Bligh teab surmkindlalt: tema, «Bounty» kapten, on elus seni, kuni teda kardetakse, kuni tema nimi tekitab hirmu. Hirmu tuleb sisendada järjest suuremates annustes. Muidu lähevad inimesed julgeks ja saabub tema kord karta ning hirmust väriseda.

Nii ta siis hirmutabki. Kui ohvitserid lähevad omavahel riidu, saadab ta ühe masti otsa, teise sulgeb trümmi. Palub keegi madrustest juua, lastakse ta nööriga laeva kiilu alla.

Nagu Barrettki, ei sigatse Bligh mitte üksnes hirmust ohjad lõdvaks lasta. Julmus on tema elumõte. «Inimesed on nagu koerad, nad kannatavad kõik välja . . .» Kangelane püüab seda filosoofiat tõestada oma alluvate peal.

Laiba peksmine on jõle. Bligh'le endalegi on see vaatepilt vastumeelt, kuid ta jälgib teraselt madruseid ja ohvitsere. Õppetunnid kestavad kogu merereisi vältel. Bligh' valkjates silmades põleb hullumeelne leek iga kord, kui ta põrkub Christiani vastuseisuga, ja ka filmi lõpus ei tunnista kapten oma elukäsituse allajäämist. Ta pole midagi õppinud ülestõusust, vaid süüdistab kõiges oma abi. Nagu Barrett, on ta oma elust välja lülitanud kõik «ebaratsionaalsed» emotsioonid, on endas maha matnud inimlikkuse. Tema teadvusse ei mahu tõik, et

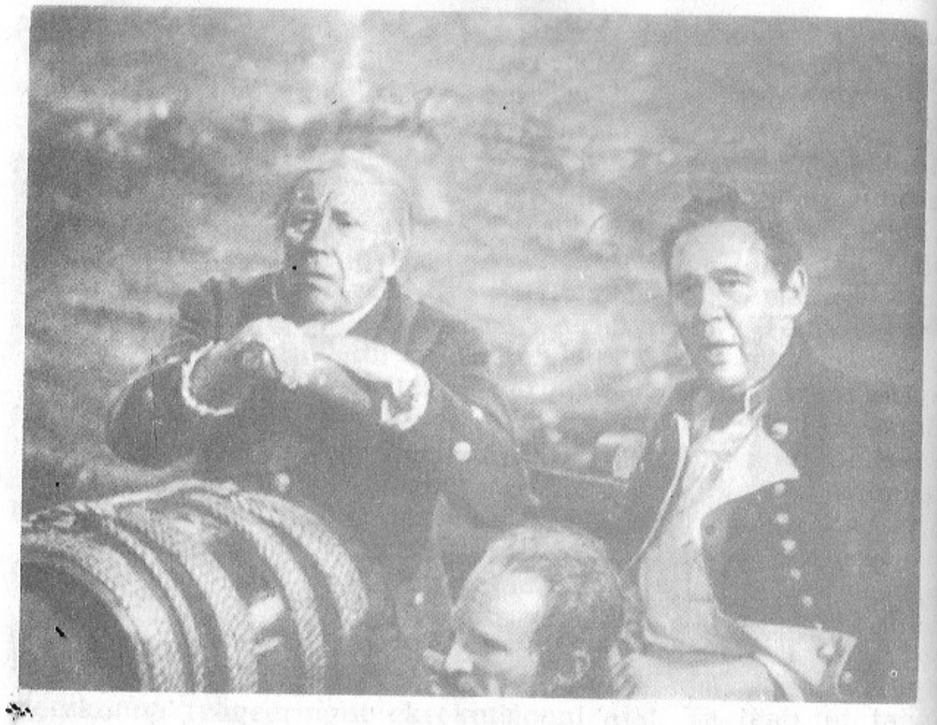
«Mäss «Bountyl»», 1935.

ükski julmus ei suuda muuta eetilist patoloogiat üldinimlikuks normiks, et vägivald sünnitab nii hirmu kui ka vastuhakku.

Sarnaselt Barrettiga lähendab Bligh oma tasumistundi. Erinevus on selles, et Wimpole Street'i majas on lõpplahendus veel kaugel ja me võime ainult ette kujutada, mil kombel see kord toimub. Kõige tõenäolisemalt jääb Barrett üksi ja hakkab Dickensi Pecksniffi kombel tüütama kõiki oma tuttavaid silmakirjaliku kurtmisega tütarde südametuse üle.

«Mässus «Bountyl»» teostub kättemaks meie silme ees ja saatus pakub kangelasele võimaluse muuta oma suhtumist inimestesse.

Päevi kestnud ekslemine sõudepaadiga ookeanil on murdnud kõik peale Bligh'. Pole süüa, pole vett, torm on murdnud purje, inimesed on poolteadvusetud, kuid tema julgustab meremehi, juhib kõiki toiminguid, abistab madruseid, säilitab lõpuni mõistuse teravuse ja enesevalitsuse. Ta peab vastu looduse stiihiale seal, kus teised näevad ainult üht väljapääsu — surma. Bligh' mehisus, tema kindlameelsus saatuse ja loodusjõudude ees väärivad imetlust. Kangelase vapustav väline muutumine



«Mäss «Bountyl»», 1935.

(kapteni pea on halliks läinud, käed ja huuled värisevad, kuivanud kõrist tuleb kuuldavale ühtaegu võidurõõmus ja jõuetu kähin — «Me võitsime ookeani!») lubab oletada ka sisemist ümbersündi.

Kuid mingit sisemist murrangut pole toimunud ega võigi toimuda. Bligh ei võidelnud loodusega inimeste nimel (alluvate ja tema endagi elu pole tema meelest šillingitki väärt), vaid tema soov oli kätte maksta.

Mundri kui võimu ja seaduse sümboli jumalustamine on juba ammu viinud ta järgmise, täiesti loogilise astmeni — enesekultuseni. Mõistete nihkumine, nende patoloogiline lahknevus inimsuhete moraalinormidest tõi kaasa nende moonutamise.

Kui seadus on munder, siis Bligh ise ongi seadus ja igasugune vastuhakkamine tema tahtele on seadusevastane, kuulub karistamisele.

Valesti tõlgitsetud kohusetundeidee õigustab sadismi ja türanniat. Mõnikord Bligh' sõge printsipiaalsus langebki kokku meeskonna huvidega, kuid enamal juhtudel suundub see nende

vastu, kuna faktiliselt tegutseb ta enda, mitte kohusetäitmise huvides.

Filmi alguses, tormi kõrgpunktil, jätab Bligh rooliratta (!) ja tormab sõimates Christiani juurde, kes kaastundest oli lubanud masti otsast maha tulla õnnetul ohvitseril, keda kapten oli karistanud.

Kõige ilmekamalt avaldub Bligh' fanatism pärast mässu. Nüüd on tal üksainus eesmärk — «mässulised peavad saama oma karistuse!». Siit ka vaatajat liigutanud mehisus ookeanil ekslemise ajal. Bligh peab elusalt Inglismaale jõudma, et tal avaneks võimalus Christiani karistada, kuna selle inimese olemasolu maa peal ohustab tema, Bligh' «tõde», «ideed», elu «religiooni».

Kapteni järeleandmatus köidab tähelepanu juba ülestõusustseenis: masti külge seotud Bligh ei märka madruste mõnitusi, ei tunne valu ega karda surma. Tema mõte on monotoonne, lihtne ja silmadest loetav. Miks ta juba varem Christianile lõppu peale ei teinud!

Ülespoodud Christian on Bligh'le vajalik, nagu Barrettile oli tarvis Henrietta vannet piibli peal. Sellest hoolimata, et Christian jättis Bligh' ellu. Erinevalt Javert'ist (pisut enne «Bountyt» oli Laughton mänginud politseinuhki Hugo «Hüljatute» keskpärases versioonis) pole kapten millestki aru saanud, vaid on teinud kättemaksust oma elueesmärgi. Ta maksis kätte nõmedalt — nagu oleks tahtnud teha, kuid ei suutnud Edward Barrett —, kandes kättemaksu üle õnnetutele madrustele, kes polnud üldse osalenud «Bounty» hõivamises.

Bligh' iseloomu olemus avaneb täielikult filmi lõpus, «Bounty» jälitamise episoodides (saanud oma käsutusse uue laeva, läheb Bligh Fletcherit «karistama». Ta on minetanud terve mõistuse, ei mõtle hädaohtudele ega talle usaldatud inimestele), karistusekspeditsiooni nurjumises (jälitajad satuvad karile), Christiani kolme vangi kinnivõtmises, kes juba peaaegu tundsid rõõmu kohtumise üle oma kapteniga.

Siin ehk tundus tigedusest lämbuv merehunt veelgi eemaletõukavamana kui jubedates eksekutsioonistseenides. Tema kahjurõõmus võidukus ja külm valelikkus (Bligh kuulab vangide palveid, vaadates neile otse silma sisse, ja see rahu on kõige jubedam: hetk enne seda oli ta kaptenisillalt lubanud neile garanteerida täieliku puutumatusel) tähistasid Barrettiga võrreldes märksa kõrgema astme alatust. Laughtoni Bligh jääb lõpuni truuks endale ja oma põhimõtetele, kuna on veendunud oma tegevuse ainuõigsuses. Ümbersündi pole toimunud.

Esinemine Bligh' rollis tähistas näitleja professionaalset kasvu.

«Hüljatud», 1935.

Psühholoogilise karakteristika täiuslikkus ja eredus seostus orgaaniliselt esituse äärmise lakoonilisusega. Tundus, et enesepiirang oli saavutanud äärmise piiri: justkui laevateki külge kinnikasvanud figuuri absoluutne staatika, peaaegu muutumatu pinguldatud, kahtlustav, plebeilikult suureline näoilme, napid, kuid kõnekad detailid — kolmnurkne kaptenimüts, mille pähepanemisega Bligh nagu kaitsnuks ennast Christiani süüdistuste eest ebainimlikkuses; käte lai žest, kujutamaks kõrget võllapuud, kuhu ta kindlasti kord riputab mässajad, mingi eriline, jälitamiseks ja nuhkimiseks paslik peahoiak . . .

Kõik see aitas keskendada vaataja tähelepanu Bligh' ja Christiani omavahelise moraalse heitluse käigule. Tegelaskuju psühholoogiline usutavus andis erilise kaalu loole inimese lüüasaamisest, kes peab kohusetunnet ja ebainimlikkust kattuvaiks mõisteiks.

Samasugust ekslikku rada kujutas endast ka Javert'i elukäik. Seda rolli mängis Laughton Barretti ja Bligh' vahel ja see osatäitmine on erakordselt sümptomaatiline, kuigi vaid vähesed paneksid Javert'i näitleja paremate tööde kõrvale. Just siin toimus Laughtoni üleminek uut tüüpi rollidele, inimhinge sisemise ilu kujutamisele.

Esimesel pilgul erineb Javert vähe Bligh'st. Ta on samasugune kohuse ja seaduse pime jünger, niisama ebainimlik oma usinuses. Kuid Javert'i kohusetruudus pole silmakirjalik. Selle on kasvatanud ühelt poolt põlgus keskkonna vastu, millest ta on võrsunud, teiselt poolt seaduse kui pahede ainsa alternatiivi jumaldamine; kiindumus süsteemi, mis leevendab tema sotsiaalse alaväärsuse kompleksi (endine kerjus on nüüd politseiinspektor), ka äraostmatuse uhke tunne, mis täidab kangelase armetu isikliku elu ja on omandanud absurdsed mõõtmed. Igasugune katse käsitleda Javert'i primitiivselt mõistetud elutõe seisukohast oleks ekslik (mis juhtus Hugo romaani märksa hilisemas prantsuse ekraaniversioonis, kus Javert'i mängis Bernard Blier). Javert on pigem romantiline sümbol, kontsentreeritud idee kui lihast ja verest kangelane. Tõenäoliselt võib teda mängida ka paroodiliselt, sest kuju on lähemal karikatuurile kui tegelikkusele.

Seda liiki ülesanne ei kohutanud Laughtonit. Groteski ja hüperbooli meistrina taotles ta detailide täpsuse juures psühholoogilist veenvust. Ta andis romantilisele skeemile niisuguse jõu ja sisemise dramatismi, et tulemuseks oli veenev inimlik kuju. Näitleja ei jätnud vähimatki kahtlust, et just alandus ja eneseväärikuse kaotus muutsid Javert'i seaduse raevukaks, juhmiks ketikoeraks, tapsid temas inimlikkuse, kasvatasid harjumuse reageerida üksnes inimeste sotsiaalsetele tunnus-

märkidele ja pidada bürokraatlikku rutiini suhtlemise kõrgeimaks, «puhastatud» vormiks.

Erinevalt kodakondseid taga kiusama harjunud Barrettist ja mässuhirmus Bligh'st pole Javert'il endal mitte midagi vaja. Tal pole midagi Valjeani vastu. Politseinik lihtsalt on kohustatud kurjategija kinni püüdma. Tema arvamusel pole siin mingit kaalu, isiklikud tunded tuleb maha suruda. Automaat on ühiskonna ideaalne teener ja Javert pürgib ausalt selle «ideaali» poole.

Ei Bligh'l ega Barrettil pole Hugo kangelase omakasupüüdmatust. Neile on võõras võitlus kohusetunde ja inimlikkuse vahel, mis vähehaaval hakkab üha tugevamalt Javert'i rõhuma ja muutub seda võimsamaks, mida silmanähtavamalt avaldub Valjeani õilsus ja hingeline ilu ning mida selgemaks saab seaduse viga.

Javert'i rollis saavutas Laughton traagilise lihtsuse ja avara üldistuse. Peaaegu kogu filmi ulatuses äratab see lõikavalt kahtlustava pilguga (tundub, nagu kahtlustaks ta ka iseennast), sapiselt pilkliku suuga (sellise südant juba ei liiguta!) ja põlglikult lottis põskedega (tema hinges on tülgastus, sest tülgastav on uskuda mitte kedagi ega midagi peale seaduse) jumikas vastumeelsust. Koeralik, hääletu kohusetruudus on Javert'i pilgus, kujus ja kõnnakus. Ometi liigutas see veider inimolend vaatajaid pisarateni, kui otsustavalt põrkusid kohusetunne ja inimlikkus, kui ta ausalt püüdis võita Valjeani seaduse nimel, kuid kusagil hingesügavuses tundis, et õigus on endisel sunnitöölisel.

Filmi finaal — kahe vastandliku moraalidoktriini (mehaaniline õigusemõistmine, pime käsutäitmine ja eneseohverdus inimese nimel) kokkupõrge — tegi lõppjärelduse.

Endine sunnitööline Jean Valjean ilmus barrikaadidele, et päästa oma kasutütart, mõtlemata seejuures kuulidele, teda alaliselt jälitavale varjule ega ähvardavale sunnitööle. Ta päästab Cosette'i ja tema peigmehe, juhatab nad välja piiramisrõngast läbi Pariisi jubeda kloaagilabürindi ja leiab endas ka moraalset jõudu, et mitte kätte maksta oma kõige verisemale vaenlasele, kui Javert langeb oma ohvri kätte.

Javert'i ja Valjeani kohtumine on ehk üks Laughtoni parimaid stseene.

Vaadates üksisilmi mõistetamatut, ebaloogilist (kui palju muret ja rõõmu toob inimestele ebaloogilisus!), mitte ühtegi skeemi sobivat Valjeani, püüab Javert/Laughton viimast korda võita humanismi; võita hirmu, vihkamise, umbusu jõuga: kui politseinik pääseb eluga, arreteerib ta kindlasti kõik kolm — nii Valjeani, Cosette'i kui ka viimase noore sõbra. Kas siis Valjean tõesti laseb tal minna?

Inimlikkust kõige kõrgemaks hindava endise sunnitöölise vastus purustab Javert'i maailma. Laughtoni pilgus on seni kogemata tunnete pöörane segadik. Seal on ärevus, ahistus, ootamatu sümpaatia Valjeani vastu, kahetsus ja . . . järeleandmatus.

Inimese sünd ja nuhi surm, orja surm inimeses — selles on Laughtoni tegelaskuju paatos. Tema Javert on liiga terviklik, et välja kannatada oma maailma, oma idee lüüasaamist. Ilma ideaalita elada ta ei suuda, «vaenlase» poolele üle minna ei saa. Seadus eksis — järelikult tema jaoks pole kohta päikese all. Silmad pärani — kui palju on neis hämmastust, segadust, nõutust —, astub Javert vette, sammub kohkumata ikka sügavamale ja sügavamale, kuni lõpuks kaob hoopis . . .

INIMESE VÄÄRIKUSEST

Filmisõprade enamikule toob Laughtoni nimi otsekohe silmade ette lihava, tervisest lõkendava ja energiast ülekeeva Henry VIII. Selles on oma loogika: joobumus elust ja looduse heldekäelisusest (üks Laughtoni teema tähtsamaid aspekte) väljendub siin ürgses vahendituses ja jõus. Teiselt poolt pole Laughton kunagi maininud Henryt oma lemmikrollide hulgas. Selleski on oma loogika: näitleja kõlbelis-eetiline ideaal kätkes mõistuse ja südame, keha ja vaimu harmooniat. Pole raske märgata, kui vähe vastas sellele ideaalile Henry, füüsilise jõu ja kasina vaimu kehastus.

Märksa õigema ettekujutuse Laughtoni näitlejapalgest annavad tema rollid 30-ndate aastate keskpaigast ja lõpust. Ühed neist on seotud vägivallaprobleemiga ja näitavad inimese jõu ning võimete väära rakendamise tagajärge (Nero, Barrett, Bligh). Teised kujutavad neid isiksuse omadusi, mis annavad talle inimliku väärikuse — võimet elada teiste jaoks, omakasupüüdmatust, tõearmastust.

Nii vastanduvadki Laughtoni loomingus egoism ja eneseohverdus, silmakirjalikkus ja õilsus, kõrk upsakus ja tõeline väärikus, sadismini ulatuv julmus ja ennastsalgav armastus.

Laughtoni positsioon selles võitluses inimsuse nimel on selge ja kompromissitu.

Nii nagu Dickens oma tegelaskujudes, paljastas ka Laughton halastamatult igat liiki fanaatikuid, võimuahnitsejaid, silmakirjateenreid, sadiste ja omavolitsejaid, kuidas nad ka ei püüdnud esitada valet tõena, kavalust tarkusena, küünilisust kohusetruuduse ja ideelisusena, egoismi armastusena. Ka igal halval asjal on kord lõpp. Laughtoni Nero, Barretti, Bligh' krahhi põhjustasid haiglane iseteadvus ja inimpõlgus. Vägivallaidee ei leia kandepinda vabadustarmastavas ja kaastundlikus inimhinges.

Sadistide ja despootide kujud andsid võimaluse näidata ideaali vastuväiteliselt: egoismi, võimuiha, auahnuse väljanaermise, esteetilise madaldamise läbi.

Selle vastandamise väliselt abstraktsest humanismist hoolimata ei puudunud tal sotsiaalsus. Laughtoni demokraatlikkus pole kriitikute väljamõeldis ega seisne selles, et näitleja kehastas sageli «plebeide» rolle, vaid et tema lihtsad, tavalised, kodanluse seisukohalt tühised inimesed olid tõeliselt väärikad ja inimlikud. Nende antagonistid, Laughtoni poolt vihatud vägivalla- ja egoismiidee kandjad, olid aga «selle maailma vägevad» — võimukandjad ja suuromanikud, politseinikud ja kõrged sõjaväelased . . .

Peale selle olid need rollid omamoodi intellektuaalseks trampliiniks, «ideede katalüsaatoriks»: analüüsides oma maniakkide psühholoogiat ja mõtteviisi, tuli Laughton kunstiloomingul põhinevale järeldusele, et igasugune inimvaenulikkus on paheline ja hääbumisele määratud. Hiljem omandas see esteetiline järeldus teesi jõu, millest lähtudes kunstnik hakkas elunähtusi hindama. Kurjuse, vägivalla ja orjastamise eitamise läbi humanismi, võrdsuse ja vabaduse jaatamisele. Kuid enne, kui vaataja ette ilmusid näitleja lemmikkangelased, oli vaja veel üht trampliini — selliseid tegelaskujusid, kes stiihiliselt jõudsid ebavõrdsuse valedevõrgu äratundmisele.

Esimeseks sammuks selles suunas oli Javert, kes kehastas andumust hirmu ja alistumise ideele ega elanud üle selle hävingut. Teine niisama tähtis töö oli üks Laughtoni parimaid komöödiarolle, ülemteener Ruggles režissöör L. McCarey filmis «Ruggles Red Gapist» (1934).

Sarnaselt Javert'ile kehastab Ruggles maailma, kus ühtede väärikus toetub teiste alandamisele. Erinevalt Javert'ist jõuab ta selle ebavõrdsuse maailma ebainimlikkuse äratundmiseni ja temast saab võrdsusel ning vastastikusel lugupidamisel põhineva inimväärikuse kaitsja. Kuigi Rugglesi ümbersünd lakeist inimeseks toimub tänu erakordsetele sündmustele, ei kahanda see näitleja teist eetilis-sotsiaalset tüüpi tegelaskujude poole pöördumise tähtsust.

Vaevalt küll mõtles filmi režissöör L. McCarey sellisest inimlikust sisust, millega kavatses täita oma rolli Laughton. Nagu enamikus McCarey filmides, mis on välja peetud sentimentaalses, kergelt koomilises võtmes,[1] peitus «Ruggles Red Gapist» välise kergluse taga ameerika elulaadi otsesõnaline propaganda. Sellest vaatevinklist huvitaski lavastajat peakangelane, endine inglise lakei, kel tuleb sõita uue peremehe juurde USA-sse, kuigi ta ei taha põrmugi elama asuda sellel «barbaarsel» maal. Hiljem aga avastab ta enda jaoks ameerika

[1] Toogem näiteks L. McCarey filmid Bing Crosby osavõtul «Going My Way» (1944) ja «Abie's Iris Rose» (1946).

demokraatia eelised ja laialdased võimalused eraalgatuseks. Püüd maksimaalselt täita «ühiskondlikku tellimust» sundis McCareyd meenutama USA konstitutsiooni juhtlauseid, tsiteerima Abraham Lincolni kuulsat kõnet Gettysburgis ja kohale kutsuma Laughtoni, sest kes oleks veel paremini suutnud mängida fanaatilist inglise teenrit.

Kõigest sellest piisab, et nimetada filmi «Ruggles Red Gapist» reaktsiooniliseks propagandalooks, mis peab vaatajat veenma, et ameerikalik demokraatia on kõige täiuslikum kodanlik riigikord, ja sunnib tegema väliselt loogilist, ent täiesti väära järeldust: inglane Laughton on võtnud endale näotu missiooni põhjendada iroonilis-põlglikku suhtumist oma rahvasse ja õigustada lakeilikku enesealandust USA ees. Järelikult on ta reetnud inglise kultuuri sajanditepikkused traditsioonid. Ja mida paremini ta mängib, seda halvem: tema meisterlikkus aitab muuta valet veenvamaks ja külgetõmbavamaks . . .

Taoline loogika on vahest liiga emotsionaalne, kuid avaldab muljet. Siin võetakse arvesse kõike peale dialektika. Miks siis ühel puhul rääkida Ameerikast ja teisel inglise rahvast? Eksisteerib ju Downing Street'i ja lihtrahva Inglismaa. Täpselt samuti nagu ametlikule ekspluataatorlikule ja demokraatia reetnud Ameerikale vastandub rõhutud ja demokraatiat otsiv Ameerika. Ja kui Laughton naerab välja inglise aristokraatia kõrkust, snobismi ja nürimeelsust, kui ta on samal määral häiritud inglise väikekodanlase ebavääriikast juhmist alandlikkusest, siis ei tähenda see sugugi seda, et ta reedab kodumaa, rahva ja rahvusliku kultuuri. Ja kellel olnuks veel rohkem õigust kui temal, kes ise oli tunda saanud seisuslike vaheseinte ja eelarvamuste alandavat survet, rääkida moraalse lakeilikkuse inglise versioonist, mis erineb oma lihvi ja «auväärsusega» avameelsest saksa omast?

Võib-olla jäid paljudele filmi loomises osalejatele Lincolni sõnad Gettysburgis tühjaks sõnakõlinaks. Laughton uskus neisse ideaalidesse. Näitleja muidugi eksis, arvates, et need on Ameerikas paremini teostatavad kui Inglismaal. Kuid film tehti ju 1934. aastal, kui oli just välja kuulutatud F. D. Rooseveltl «uus suund» ja Laughtoni illusioone jagasid poliitikas märksa kogenenumad inimesed.

Gettysburgi kõne, režissööri õnnelik leid, polnud Laughtoni jaoks lihtsalt «stseen», vaid ta kuulutas avalikult oma usku inimese headusse, tugevusse ja väärikusse.

K. Singer jutustab, et 1942. aastal, kui Laughton külastas üht haiglat, palus raskesti haavatud, pimedaks jäänud lendur Laughtonit endale lugeda Gettysburgi kõnet: «Ma tahan selgusele jõuda, mida see kõne mulle tähendab. Kui lendasin Saksa-

«Rugglesid Red Gapist», 1934.

maa kohal ja viskasin pomme inimeste pihta, küsisin endalt iga kord — miks ma seda teen? Ja iga kord mõtlesin siis sellele, kuidas teie lugesite filmis «Ruggles Red Gapist» Gettysburgi kõnet. Küsisin endalt, kas need on ainult sõnad või peitub neis tõesti sügav mõte?»

Võib-olla unustas too lendur hiljem filmi, kuid «sõnad», mida luges Laughton ja mis sütitasid Rugglesi südame ning sundisid endist lakeid heitma väljakutse ülbele jõhkrusele ja vägivallale, jäid talle meelde. Kas ei tähenda see seda, et Laughtoni Rugglesi südamest tulev monoloog/pihtimus purustas ametliku propagandafilmi konstruktsiooni, et kunst pühitses võitu käsitöölikkuse üle ja et Rugglesi roll on ära teeninud tähelepaneliku analüüsi?

Nagu väga paljud 30-ndate aastate filmid, oli «Ruggles Red Gapist» ekraniseering. Harry L. Wilsoni populaarne jutustus sobis hästi lavastajatele oma propagandistliku potentsiaali ja ajastu (sündmused toimuvad 1908. aastal) eluolu ning atmosfääri kujutamise vabadusega, eelkõige aga koomiliste situatsioonide ülikullusega.

. . . Inglise lord kaotab oma teenri pokkerimängus. Uus isand, jõhker ameerika farmer, viib Rugglesi kolkalinna Red Gapi kusagil Metsikus Läänes. Algul serveerib ta oma teenrit aristokraadist kolonelina, kuna selle maneerid üllatavad naabreid ja Rugglesi populaarsus äratab albis farmeris ning tema naises auahnust. Hiljem annab see populaarsus hoobi nende edevusele; vabadust ja sõltumatust maitsta saanud inimene «pannakse paika» Ostrovski kaupmehekese kombel. Siiski saab Ruggles restorani «Anglo-Ameerika Klubi» omanikuks, kus tema esimesel peremehel, laostunud lordil, tekib «demokraatlik» romaan kohaliku kaunitariga, peremees nr. 2, Egbert, sunnitakse aga häbiga lahkuma avatseremoonialt. Koomiline moraliseeriv finaal vastas täielikult režissööri plaanidele.

Laughtonilt oodati Rugglesi viperuste elavat, usutavat kirjeldust. Mida rohkem lopsakust, naturalismi, seda parem.

Näitleja leidis teistsuguse lahenduse. Pole raske taibata, miks ta nägi Rugglesi loos tragifarssi, aga mitte komöödiat, ja eelistas kinematograafilise natüürmordi (kui selline termin on võimalik) «lihalikule» maneerile satiirilist groteski, liialdust.

Nagu enamikus Laughtoni 30-ndate aastate rollides, väljendus Rugglesi sisemine olemus ka välimuse kaudu. Javert meenutas jälituskoera, Bligh buldogit, Ruggles naljakat ja liigutavat õuepeni.

Esimese kahe põhimõttekindlus oli hirmuks kaasinimestele, Rugglesi kohusetruudus kahjustas teda ennast. See lüheldane, otsekui teenrilivrees sündinud rebasekarva juustega mehike, kelle kahvatu nägu oli kui arglik küsimärk, on pühendanud kogu oma elu «süserääni» teenimisele. Veidral kombel on inglaste seisuslikes vahekordades tänapäevani säilinud see tsivilisatsioonis lihvitud feodaalse vasallsõltuvuse vorm, mille väärdunud ebaloomulikkus tekitas Laughtonis raevu. Andnud oma kangelasele mõned iseloomulikud tunnusjooned (täielik isikupäratus, teatav snobism, auväärsus), pilas näitleja neid kahjurõõmsalt, isegi julmalt.

. . . Hiline hommik. Ruggles liigub toas ringi pehmete, kassilike sammudega, silmitsedes heldinult sügavasti magavat isandat, julgemata teda äratada. Igas tema liigutuses on lakeilik innustus, omapärane artistlikkus, snooblik uhkus oma laitmatuse üle, kui ta võtab kapist ülikonna ja ulatab selle mingi erilise hoolikusega peremehele või asetab tema ette kandiku kohviga, süütab sigareti. Need pole lihtsalt liigutused, vaid mingi lakeilik «missa», kõrge kunst.

Väljakoolitatud, delikaatne, ülimalt viisakas ideaalne lakei/esteet näib olevat kaotanud kõnevõime, mälu, peaaegu kõik selle, millel on tema jaoks isiklik tähendus, sest teenril ei tohi

«Rugglesid Red Gapist», 1934.

olla individuaalsust ja teistest inimestest sõltumatut eksistentsi peetakse tema puhul ebasündsaks ning lubamatuks.

Orjalikkus on ebameeldiv ja koomiline nähtus üldse. Rugglesi orjalikkus on vastik viimse piirini, sest täielik tühisus, moraalne null, paadunud egoist lord Bernstedt ei vääri millegi poolest lugupidamist. Sellisele inimesele on Ruggles pühendanud kogu elu. Alles siis, kui austatud isand teatab Rugglesile «tähtsusetust» muudatusest tema elus, lubab teener endale arusaamatuse noodikese: mispärast? Mitu põlvkonda Ruggleseid on teeninud kõrgeaususe perekonnas, teistsugust elu ei oskagi ta endale ette kujutada. Mis saab temast ilma lord Bernstedtita?

Ruggles isegi ei märka, et temaga käiakse ringi nagu asjaga: ta kaotati pokkeris, antakse võõra inimese käsutusse, saadetakse võõrale maale. Ebavõrdsus moonutab mõlemat, nii tahtejõuetut logardist lordi kui ka tema arglikku varju. Aupakliku küsimuse kiretu toon (kas tuleb sõita Põhja- või Lõuna-Ameerikasse?) annab episoodile farsliku värvingu.

Õiglusetusel ja võltsväärtuste (antud juhul seisuslik oreool) kummardamisel põhineva servilismi ebaesteetilisus ei väljendu üksnes Rugglesi vabatahtlikus lahtiütlemises oma minast. Proloogile järgnevaid stseene (tutvumine uue peremehe Egbertiga,

ühine külaskäik moodsasse ärisse ja lõpuks lärmakas pummelung peremehe tuttavaga) kasutas Laughton selleks, et välja naerda oma kangelase patoloogilise enesealandamise vastaskülge — niisama ebameeldivat üleolekut inimestest, kes ei kuulu teenri poolt jumaldatavasse seisusesse.

Kui esimene kohtumine ameeriklasega tekitab Rugglesis teatavat põlglikkust (härra avab teenrile ukse ja võtab tema ees kaabu peast!), kui äris käimine seda suhtumist süvendab (Egberti ja tema naise maitsetu riietus, peremehe lärmakus ja mõlema oskamatus ennast seltskonnas üleval pidada tekitab ülemteenris üleolekutunde), siis pummelung kohvikus täidab vaenulikkusekarika ääreni.

Vaataja tunneb kaasa aristokraatlikule teenrile, kellest on saanud tahumata ameeriklase omand, kuid sellel kaastundel on irooniline kõrvalmaik. Saatuse tujud pole veel äratanud kangelases tõelist inimest. Lakeitruuduse draama on muutunud snoobi draamaks, kes pole rahul Egberti plebeilike maneeridega, kuid draama iseenesest on jäänud fiktsiooniks. Rugglesi rahulolematus ei vähenda põrmugi tema koeralikku ustavust isandale.

Tõsi küll, Rugglesi väärikus satub konflikti Egberti labasusega, kuid tundes üha suuremat vastikust «demokraatlike» suhete vastu, püüab lakei säilitada kombekohast distantsi ja järgida oma «norme». Teisest küljest tekitab alaline üleolekutunne oma peremehest sisemise kahestumise: väliselt jääb Ruggles laitmatult aupaklikuks, sõnakuulelikuks teenriks, kuid lubab endale järjest rohkem eriarvamusi peremehega ja isegi irooniat tema üle.

Näiteks otsustab missis Egbert riietada Rugglesi enda maitse kohaselt. Viimane seisab alandlikult ja aupaklikult, kuid tema silmist paistab talitsetud raev. Kaupluses, kus Egbert näeb välja hernehirmutisena, peetakse peremeheks Rugglesit ja nimetatakse teda sööriks. Juuksuriäris hiilib Ruggles vandeseltslaslikult Egberti selja taha, teeb kätega juuksurile ilmekaid žeste ja naeratab ise rõõmsalt, vaikselt, endalegi üllatuseks uut moodi: juuksur lõikab maha ameeriklase tõrksad, idiootlikud vuntsid . . .

Tahes-tahtmata peab Ruggles Egberti sõna kuulma ja temaga kohvikusse minema. Sissekasvanud harjumus pidada seisuslikku distantsi paneb visalt vastu pealetükkivale familiaarsusele. Tuleb päevavalgele sisemine kahestumine. Eilne Ruggles koeksisteerib uues Rugglesis, keda Egbert esitleb «kolonelina» (miks mitte pakkuda nii auväärset lakeid tähtsa džentelmeni pähe — sõber läheb kadedusest lõhki!), paneb istuma härraste lauda, sunnib jooma viskit ja osa võtma vestlusest. Ruggles nr. 1

«Rugglesid Red Gapist», 1934.

selgitab viisakalt, et Inglismaal teenrid ei istu peremeeste kõrval, Ruggles nr. 2 pakub harjunud käeliigutusega endale tooli. Esimene on vapustatud, et reedab hea tooni ja võtab omaks ebaseadusliku, loomuvastase võrdsuse, teine on vapustatud oma peremehe ja tema sõbra käitumisest, kes täidavad kohviku ulja kauboilärmi ja narritempudega.

Purjusolek lämmatab sisemise kahestumise, kuid Rugglesi mõte töötab visalt edasi. Senini jagunes tema maailm selgelt isanda ja teenri pooleks ja alistus lord Bernstedti tahtele. Kui muutus peremees, muutus ka seadus. Täiesti loogiline. Kui Egbert tahab, et teener peaks ennast temaga võrdseks, ja leiab, et see on mõistlik, tähendab, siis on see nii. Aga kuidas võtta siis tema endist elu? Siin on, mille üle mõelda . . .

Ümberringi käib möll ja pillerkaar. Purjus ameeriklased vaidlevad millegi üle Rugglesi ümber, kes istub nende keskel liikumatult enda ette vaadates, pea toetatud käele. Möödub minut, teine, kolmas. Ruggles tõstab pea, ja äkki kaigub kohvik tema kauboihüüetest. Teener vaatab ringi ja kordab oma «numbrit» . . .

Kas siis Egberti demokratism võitis inglise pedantsuse? Või loobus Ruggles peremehe soovil sotsiaalsete piirangute rangest koodeksist ja võttis oma elu aluseks servilismist mitte vähem eemaletõukava, temast tuleneva «kõik on lubatud» põhimõtte, kultuurituse demokraatia?

Siiski just Egbert põhjustab tahtmatult inimese ärkamise peategelases, sundides Rugglesit eksisteerima kahes täiesti kõrvutamatus dimensioonis — auväärse inglise kolonelina, kelle maneerid, suursugusus ja väljamõeldud kangelasteod lahinguväljal kütkestavad edeva farmeri suureks meeleheaks «suurilmlikku» Red Gapi, ja teenrina, kellele iga hetk väiklaselt meenutatakse isandate «demokraatlikkust»: teda, teenrit, lubatakse seltskonda, kuid ärgu ta siiski unustagu, et on vaid teener . . .

Alandav kõikumine sotsiaalsel redelil (õhtul lugupeetud külaline vastuvõtul, hommikul teener, kelle peale valatakse välja kademeelset tigedust; tänaval ja salongis kohalik tähelepanuväärsus, Egbertide «villas» sunnismaine teener) valmistab ette psühholoogilist ümbersündi. Laughton näitab seda detailselt ja kaastundlikult. Näitleja ei jäta kasutamata ühtki pisiseika, illustreerimaks inimese sündi automaadiks muutunud lakeis. Kangelase ekraanileilmumine tekitab veel naeru (Ruggles kannatab ju nii sügavalt oma seisundi kahesuse all), kuid Laughtoni suhtumise muutumine oma tegelaskujusse muudab ka vaataja reaktsiooni. Satiirilise interpretatsiooni teravus ja karmus asendub sügava psühholoogilise analüüsiga.

Kohtumisstseenis kenakese miss Judsoniga kõlavad isegi lüürilised intonatsioonid.

Näib, et Rugglesi vestlusel miss Judsoniga on peaaegu puhtprofessionaalne iseloom (Inglismaal oleks viimane samuti teenijanna), kuid Laughton annab siin tunda selle «peaaegu» vaevumärgatavat piirjoont, puhtinimliku huvi tekkimist tagasihoidliku, leebe, delikaatse ja lihtsa naise vastu.

Episoodi mahe huumor (mõlemad on üllatatud: miss Judson «koloneli» kompetentsusest köögiasjanduses, Ruggles oma ringkonna ja ametiala inimese tavatust väärikusest) rõhutab selle humaanset mõtet. Lõbus «tootmisnõupidamine» valekoloneli (kes piinleb vajaduse käes pajatada väljamõeldud lugusid ja on juba ammu unistanud kõnelda talle tuttavatest asjadest) ning seltskondlike rautide armastusväärse perenaise vahel (miss Judson on koosviibimise organisaator, juhtija ja kokk ühes isikus) väljub kiiresti kahe kolleegi jutuajamise raamidest. Asi pole isegi üksnes selles, et Rugglesi rinnas tekib ebamäärane tunne vestluskaaslase vastu (kuigi kangelase jaoks on see väga oluline — mannekeeni järjekordne samm inimeseks saamise

«Rugglesid Red Gapist», 1934.

poole). Tähtsam on see, et just tol hetkel loobub Ruggles oma senistest põhimõtetest. Tekib uus kriteerium — inimese enda väärtus.

Oma keerukuselt ületas ehk Rugglesi roll Laughtoni senised tööd. Vähe sellest, et näitlejal tuli kardinaalselt muuta kuju tonaalsust ja sellele vastavalt esitusmaneeri. Rugglesi ümberkujunemisprotsess toimus nii varjatult, alateadvuslikult, et igasugune aktsentueerimine, psühholoogiliste nihete suures plaanis kujutamine oleks võinud muutuda näpuga näitamiseks.

Siin tuli appi Laughtoni tehnilise arsenali rikkus ja lakonism, tema võime väljendada kogu tunnetekompleksi üheainsa karakteerse žesti või poosi abil. Laughton kasutas alati meisterlikult keha staatika ning miimika ja žestide dünaamika kontrasti. Sel korral omandas too staatika erakordse tähtsuse, sümboliseerides Rugglesi sisemist aheldatust, tema moraalset letargiat. Iga staatikanormi hälve tähistas arengut, järjekordset sammu isiksuse ärkamise poole.

Kaalutul, pugejalikult hüpleval kõnnakul filmi alguses pole midagi ühist Rugglesi ebakindla, ilmselt mitte enam lakeiliku, kuid ikkagi veel kammitsais liikumisega filmi keskel ja veelgi

vähem tema rahuliku, kindla kõnnakuga lõppkaadrites. Kangelase evolutsiooni niisama piltlikuks tõendiks oli ka värisev õlleklaas Rugglesi käes — vaatajale meenus otsekohe harjunud kindlus, millega sama käsi asetas kohvikandiku lord Bernstedti ette.

Niimoodi samm-sammult kujutab näitleja, kuidas vastumeelsus pealesunnitud teeskluse vastu kasvab võitmatuks tahteks olla tema ise. Rugglesil/Laughtonil on üha ebameeldivam olla aristokraadi «kestas», koloneli ampluaa rõhub teda samavõrd kui selle juurde kuuluv kohustuslik ratsutamine. Näitleja rõhutab Rugglesi katse koomilisust aristokraadina näida. Ratsutaja majesteetlik poos muutub karikatuuriks, Rugglesi liigutused on kohmakad, veidrad, abitud: «kolonel» ei suuda ilma abita hobuse seljast maha tulla, katse nooblilt, «husaarlikult» üle madala tara hüpata lõpeb hoopis ebaelegantse maandumisega aiateivastele otse kangelanna silme all.

Nagu alati, üllatas Laughtoni plastilisus. Kohati asendas plastika sõna täielikult. Kohmakas, paindumatu husaar Ruggles muutub Judsoni köögis elegantseks, isegi ilusaks. Laughtonil polnud tänuväärseid väliseid eeldusi, kuid ta oskas alati kujutada inimese sisemist väärtuslikkust, loomingulise puhangu ilu, ja võib-olla just seetõttu õnnestus tal hakkama saada raskeima ülesandega. Siin, köögis, toimus pööre ja Laughtonil õnnestus suurepäraselt kujutada inimese sisemist vabanemist.

Võtnud pintsaku seljast, demonstreerib kangelane oma kulinaarseid võimeid. Rugglesi/Laughtoni liigutused on lihtsad, ökonoomsed ja graatsilised, tema tegutsemine oskuslik, lausa virtuoosne, silmis särab ind ja rõõm. Tänu Laughtonile ei pane erilise, miss Judsonile tundmatu salati valmistamise stseen vaatajaid muigama. Isegi vastupidi — see tekitab vaimustust. Sest ei saa naljakalt mõjuda inimene, kes teeb oma tööd (kui see just ei tekita inimestele kahju) oskuse ja armastusega. Ruggles tunneb end esmakordselt tugeva, lugupidamist äratava, vaba inimesena. Tunneb suurt õnne olla tema ise . . .

Alates sellest hetkest muutub Rugglesi ja Egberti vaheline konflikt avalikuks. Järjekordsele raudile läheb kangelane oma isanda teadmata. Egberti ees seisab nüüd uus Ruggles. Taas tegi Laughtoni meisterlikkus veenvaks peaaegu uskumatu ümberkujunemise: algul sõnatu, auväärse teenri, hilisema ähmi täis, aru kaotanud olevuse asemel on ekraanil rahulik, soliidne, enesekindel inimene. Ta võtab viisakalt peast kaabu, kummardab elegantselt ja kutsub miss Judsoni tantsima. Uue Rugglesi iga samm, liigutus, žest on kerge ja kaunis. Ilmetud lakeisilmad (Laughton suutis «grimeerida» enamiku oma kangelaste pilku) säravad. Millega seletada seda muundumist? Ilmselt temas

ärganud austusega inimeste vastu, vabaduse ja eneseväärikuse tunnetamisega . . .

Saabub loogiline kulminatsioon: vihaleaetud peremees kutsub oma teenri enda juurde. Inertsi jõul ilmub selle näole ehmunud, alistuv ilme. Kuid ainult hetkeks. Ta teatab väärikalt, et vastuvõtule on teda kutsunud mister Egberti sõber; ta täidab küll peremehe korraldused, kuid enne vabandab daami ees. Peremehe reaktsioon ei paista silma sügavamõttelisuse poolest: võmm kuklasse. Laughtoni kangelase reageering on psühholoogiliselt ja plastiliselt laitmatu. Mõni aeg tagasi tähistas metsik kauboilärm avastust: purjus Egbert suhtus purjus Rugglesisse nagu võrdne võrdsesse. Nüüd näitas Ruggles Egbertile, mida tähendab võrdsus tegelikult, ja vastas hoobile hoobiga. Vastuse automaatsus (oleks võinud arvata, et teener talub alandlikult solvangu, huuled kokku pigistatud ja hambad ristis, ent Ruggles pöördub peremehe poole ja virutab asjaliku, mehise hoobi) ja kindlameelne näoilme teevad kokkuvõtte: muutus on pöördumatu, lakeid Rugglesist enam ei saa.

Otsustajaks on küll Egbert. Ta ei või ju teenrile solvamist andestada ja haarab kinni esimesest põhjusest (Ruggles on ilma tema loata lugenud Lincolni teost), et teda vallandada. Rugglesi muutumine väikeomanikuks pakub huvi üksnes ameerika vaatajale. Faktiliselt saab finaaliks episood, kus Ruggles esitab Abraham Lincolni Gettysburgis peetud kõnet. Just neid demokraatiaprintsiipe selgitavaid sõnu (mida ükski ameeriklane filmis ei mäleta) loeb peast Ruggles. Tema vähesed sõbrad, lihtsad, vaesed inimesed, ei suuda uskuda, et neid sõnu on kunagi lausunud ameeriklane: «Kaheksakümmend seitse aastat tagasi rajasid meie isad aluse uuele rahvusele, kes on sündinud vabaduses ja pühendunud võitlusele idee eest, et kõik inimesed on sündinud võrdseina. Praegu oleme tõmmatud kodusõtta, mille tulemus peab otsustama, kas võib see või mis tahes teine rahvus, kes on sündinud samades tingimustes ja järgib sama ideed, loota kestvale olemasolule . . . Me oleme kohustatud andma pühaliku vande, et nad ei hukkunud asjata, et meie rahvus virgub jumala abiga taas vabadusele ja et rahva võim, mida teostatakse rahva nimel ja rahva jaoks, elab igavesti . . .»

Rugglesi/Laughtoni viimane ümbersünd on unustamatu: ekraanilt vaatab vastu erutatud, heasüdamlik, uje nägu, huuled sosistavad Lincolni sõnu, dikteerides neid üllatunud ameeriklastele, hiljem aga esitab tema kõlav hääl, milles on selgesti kuulda kõri nöörivaid pisaraid, kogu kõne, mõtestades iga sõna, iga nüanssi.

Ruggles ei sarnane enam ülemteenriga. Ime on toimunud. Nähtavasti sellepärast, et tolles rollis avanes Laughtonile

«Rembrandt», 1936.

esmakordselt võimalus kujutada isiksuse kujunemise ja tõeliste väärtuste äratundmisele jõudmise keerukat protsessi, nimetas ta Rugglesit oma lemmikrollide seas . . .

1935. aastal oli Laughton taas kodumaal. Irving Thalbergi ootamatu surm tõmbas kriipsu peale produtsendi ja näitleja plaanidele. Uut lepingut Laughton ei sõlminud ja vastas nõustuvalt Alexander Korda ettepanekule mängida Rembrandti osa tema uues filmis.

Filmi juures töötas huvitav kollektiiv: stsenaarium usaldati saksa dramaturgile Carl Zuckmayerile, kes oli pagenud Inglismaale pärast fašistide võimuletulekut; naisosad anti tuntud näitlejannadele Gertrude Lawrence'ile ja Elsa Lanchesterile; plastilise lahendusega tegelesid andekas kunstnik Vincent Korda ja suurepärane prantslasest operaator George Périnal.

Nagu alati, võttis Laughton asja täie hingega ja süvenes

materjali. Ta luges läbi kõik suure hollandi meistri tuntumad biograafiad ja tutvus tema kirjavahetusega, käis läbi kõik Lääne-Euroopa muuseumid, kus oli kas või ükski Rembrandti maal. Nii nagu ta 1933. aastal oli seisnud Henry VIII portree ees, veetis Laughton nüüd päevi kunstniku autoportreega: uuris tema pilku, näoilmet, kortsude iseloomu.

Seekord Korda ei protesteerinud Laughtoni meetodite vastu, tema täpsuse ja püüde vastu elada sisse epohhi atmosfääri, võimalikult sügavamini tunnetada tegelaskuju.

Kuid ometi sai just Laughtoni ja Korda kontseptsioonide lahknevus selleks peamiseks põhjuseks, miks film ei kujunenud edukaks.

Objektiivsuse nimel peab tunnistama, et film Rembrandtist erines millegi poolest 30-ndate aastate standardseist ajaloolistest biograafiatest. Hoolimata moodsast tendentsist romantiseerida ajaloolisi isikuid ja niisama levinud püüdest suruda nende elu salongliku melodraama raamidesse, joonistab film Rembrandti lihtrahva geeniusena ja tema elusündmused on esitatud nende tegelikus seoses ning perspektiivis.

Samal ajal on üheks olulisemaks puuduseks materjali žanrilise värvikülluse rõhutamine, kusjuures konflikt novaatorliku kunstniku ja tema kõlbelisi ning esteetilisi otsinguid mitte millekski pidava väikekodanliku keskkonna vahel jääb tagaplaanile.

Laughton tahtis jutustada hüljatud geeniuse saatusest.

Ta väitis tookord, et «Rembrandt on üks traagilisemaid kujusid kunstimaailmas. Liiga vara langes talle osaks tunnustus. Ta tegi endale nime juba 21-aastaselt ja kolmekümne viieselt oli juba professionaalne eremiit. Ta armastas valgust, kuid kujutas seda niisama harva, kui oli õnnelik. Ta maalis valguse peegeldust meeste nägudel ja naiste silmades.»

C. Zuckmayer püüdis oma stsenaariumis jutustada Rembrandtist kui kunstnikust, mis küll eriti ei õnnestunud, sest tahes-tahtmata tuli arvestada produtsendi nõudmistega. Ent ikkagi leidub filmis episoode, mis jutustavad Rembrandti võitlusest filistrite maailmaga ja kujutavad tema üksindust, tema suhtumist inimestesse ja loomingusse.

. . . Pürjelite ees on «Oine vahtkond». Tellijate võhiklikest pretensioonidest ärritatud kangelane kaitseb kunstniku õigust romantilisele maailmanägemisele; talle surutakse peale väikekodanlikke ilu ja «realismi» kriteeriume: kaubitseja keeldub andmast raha värvide jaoks, sest Rembrandtil polevat sugugi vaja maalida kerjust; kerjus väidab omakorda, et tema järgi kujutada kuningas Sauli on lausa hullus, kuna Saul oli rikas, ilus ja valitses riiki; majapidajannast armuke nõuab talt

kompromissi väikekodanlusega — joonistagu nii, nagu kõik teised... Finaalis saab elatanud, allakäinud Rembrandt almust ja tõttab poodi värve ostma, et alustada oma viimast autoportreed...

Ent ikkagi on filmis esiplaanil kangelase isiklik elu. Korda otsis sensatsioonilist Rembrandti, kes köidaks laia vaatajaskonda, ja leidis kunstniku elusündmustest teistsuguse loo — saatuse pailapse, kes saab tunda tõuse ja langusi, kellel on mitmeid sõbratare (filmi alguses sureb Saskia, kangelane läheb nüüd majapidajanna kätesse, edaspidi on üürike õnn Hendrickje Stoffelsiga ja lõpus veedab Rembrandt aega noorte kahtlase moega tütarlaste seltsis) ja kes surma künnisel tuleb henrylikule järeldusele: «Kõik on tühi töö ja vaimu närimine.» Selline Rembrandti seisukoht oli küll tuulest võetud, mis aga režissööri põrmugi ei häirinud. Saalomoni sügavast pessimismist tulvil sõnad Rembrandti huulil — missugune leid!

Korda loogika on mõistetav: vaatajale oli meeldinud tema Henry VIII — pummeldaja, liiderdaja, kõhuori. Samas vaimus tuleb käsitleda ka Rembrandti. Seepärast keskendaski režissöör oma tähelepanu kangelase intiimelu neile momentidele, millel võiks olla skandaalne maik: Rembrandt mõnitab Oranje hertsogit; korjab alandlikult maast mündi, mille aristokraat on rahva hulka heitnud; tülitseb tellijatega, tantsib külapeol, valab võistleja õllega üle, aitab isa veskis...

Samal eesmärgil rõhutas režissöör ajastu žanrilist koloriiti: vaatemäng eelkõige, kas või psühholoogilise karakteristika täpsuse, sisemise dramatismi arvel.

Seepärast oligi Kordale vaja Laughtoni talenti. Režissöör andis kangelasele sihilikult neid iseloomuomadusi, mis olid juba ekraanil Laughtonile tunnustust toonud. Kui film esilinastus Haagis, kostis saalist lõbusaid hüüdeid: «Vaadake, Henry VIII!»

Kindlasti oli filmil ka väärtusi. Seda ei saa hinnata üheselt. Ka peakangelane kutsub esile vastakaid tundeid.

Ühelt poolt võib Laughtonile ette heita, et detailide täpsust taotledes tegi ta arvestusvea peamises — Rembrandti iseloomustuses, keda on näidatud liiga ühekülgselt, olmeliselt, «lihalikust» aspektist.

Teiselt poolt ei saa arvestamata jätta, et filmis siiski eksisteerib Rembrandt kui poeet, filosoof, võitleja, kellel oli oma arusaamine ilust. Tänu sellele sugeneb ka kompromissitu võitluse teema täissöönud, enesega rahulolevate ja kõikvõimsate pürjelite maailma ning talendi vahel, kes ei soovi alla anda ega ohverdada õigust armastada inimest, ilu ja vabadust võhikute tunnustuse ja mõnusa äraelamise hinna eest. Võib ette kujutada, kuidas võinuks Laughton käsitleda seda talle tuttavat vägivallale, ülekohtule, inimese mõnitamisele vastuhakkamise sügavat teemat.

Ometi nõuti talt hoopis midagi muud. Võimatu on imetlemata jätta Laughtoni suurepärast grimmi, tema ümberkehastumise orgaanikat. Poolteise tunni vältel möödusid ekraanil kolmkümmend aastat Rembrandti elust. Iga saatuselöök, mure ja alandus jättis jälje tema näole, muutes selle lõpuks tundmatuseni. Kütkestas näitleja «plebeilik» elujanu, võime rõõmu tunda kõigest, mis inimest ümbritseb, olgu see siis päike või taevas, noore naise armas näoke või üksluine külamaastik, hubane kodu või maitsev söök ja kange õlu.

Isegi režissööri nõudeid täites jäi Laughton oma ala suurepäraseks meistriks. Need mõned momendid, mille pärast tasub seda filmi vaadata, joonistavad üksildase, saatusest vintsutatud kunstniku, kelles elab visalt armastus inimese vastu ja loomisjanu.

Teatraalses, melodramaatilises Rembrandti ja pürjelite vaidlusstseenis «Oise vahtkonna» pärast ei avata peaaegu üldse kunstniku hingeseisundit. See-eest üks pisidetail vähemtähtsas stseenis, kus Rembrandt püüab uputada kurbust ja üksindust veinisse, vapustab põhjatu inimliku kannatusega. Tühjendanud klaasi, imeb ta selle veiderdades nina ja huulte külge. Tema nägu meenutab nüüd seakärssa. Kurb, tahtlikult nõme naeratus (reageering õudusele õpilase silmis) rõhutab lõputut valu pilgus.

Laughtoni Rembrandt ilmub pausides tegevuse vahel, kui A. Korda Rembrandt vaikib ja on tegevuseta. Sisetegevus kummutab lopsaka, dekoratiivse rollijoonise. Kui harva seda ka ei juhtunud, ent vaataja jõudis tunnetada kunstniku elutraagikat.

Näiteks kuulab Rembrandt vaikides tema majas võimutseva majapidajanna turusõimu. Tema kõrval seisavad õpilased, poeg. Üha vaikiv, kühmutõmbunud Rembrandt istub trepiastmele. Naise iga vinguv noot, iga jämedus peegeldub valusalt Rembrandti silmis. Vaikne nukrus, nõrdimus, ükskõiksus vilksatavad tema pilgus. Näib, et see inimene on alistatud, murtud, igaveseks vastu maad surutud. Äkki ilmub Rembrandti näole tuttav vallatu naeratus. See on küll kümme aastat vanem kui mõni minut tagasi, kuid ometi on see naeratus!

Helged, lüürilised episoodid, mis on pühendatud Rembrandti kooselule Hendrickje Stoffelsiga, jäävad meelde kangelase täieliku muutumise ja liigutava eneseandmise poolest. Armastus/teenimine ja mitte armastus/omamine — selline on Laughtoni kangelase juhtmõte.

Võimalus kõnelda «enda nimel» avanes väga harva, kuid Laughtonil õnnestus välja tuua oma kangelase põhiomadused —

andekus, altruism ja lõputu inimlikkus —, mis aitasid vastu pidada ja luua enesega rahulolevate, südametute pürjelite keskkonnas.

Korda tahet täites toob Laughton hiilgavalt ekraanile füüsilise närbumise halastamatu protsessi. Rembrandti pilk tuhmub, silmade ümber kogunevad kortsud, üha väsinumaks ja skeptilisemaks muutub tema naeratus. Lõpurepliik «Kõik on tühi töö . . .» paneb punkti geniaalse eraku lahtiütlemisega ühiskonnast, loomingu omaväärtuse kinnitamisega.

Teiselt poolt püsib Laughtoni Rembrandtis filmi lõpuni eluiha, väikekodanliku moraali, eetika ja esteetika eitus. Ükskõikseks jääda ta ei suuda.

Tööinimeste lihtne väärikus on ainus, mis jääb meelde külmalt võetud stseenis, milles Rembrandt aetakse võlgade pärast majast välja. Heitnud ükskõikse pilgu võlausaldajatele, vaenlastele, keelepeksjatele, lahkuvad Rembrandt ja Hendrickje aeglaselt, tagasi vaatamata. Nende kujude ja kõnnaku rahulikus väärikuses on niisama palju varjatud valu kui hääletuis nuukseis stseenis, kus Rembrandt tunnetab oma õiglusetuse kogu sügavust (tal puudub omandiõigus oma teostele), või kunstniku jõuetus raevus, kui kohus süüdistab Hendrickjet kõlvatus vahekorras temaga. Iroonia, põlgus ülekohtu ja variserlikkuse vastu väljendub ülekuulamiskäiku jälgiva kangelase naeratuses, pilgus, poosis.

Korda Rembrandt pöörab inimestele selja, Laughtoni Rembrandt naeratab neile. Ja kui palju ongi tema naeratuses kurbust, pole ta kaotanud peamist — headust, oskust elust rõõmu tunda.

Kaks finaali, kaks Rembrandti, kaks lugu. Ainult et üks, parem, on jutustatud sosinal, katkendlikult ja jääb teise, banaalse ning välise varju. Selles ongi filmi nõrkus.

Kaasaegne kriitika võttis filmi soosivalt vastu. Filmilevis kukkus «Rembrandt» läbi. Katsed seda seletada ebasoodsa poliitilise õhkkonnaga Euroopas ja läheneva sõjaga (K. Singeri seisukoht) pole veenvad. Tegelikult oli see meelelahutuslikku biograafilise filmikontseptsiooni läbikukkumine. Filmi saatus kiirendas A. Korda ja Ch. Laughtoni lahkuminekut, mille paratamatus tulenes nende kunstiprintsiipide kardinaalsest erinevusest. Laughton oli alati suhtunud Kordasse lugupidavalt, isegi tänulikult ega toonud avalikkuse ette oma eriarvamusi temaga. Kuid asja sisu see ei muutnud . . .

Igal juhul ei tahtnud näitleja mängida Cyranod «Cyrano de Bergeraci» ekraniseeringus. Korda ei kiirustanud võtete alustamisega. Mõlemad varjasid oma tõelisi motiive niivõrd osavalt, et see oleks teinud au diplomaatidele. Režissöör lükkas edasi

«Mina, Claudius» võtetelt, 1936.

tööd filmi kallal, vihjates teiste lavastuste finantseerimise vajadusele, haigusele või ebasoodsatele ilmastikuoludele. Laughton ei suutnud kuidagi leida sobivat grimmi, keeldus tegemast plastilist operatsiooni, et muuta oma nina kuju vastavalt Korda soovidele jne.

Lahenduse ootel sõitis Laughton Pariisi, et mängida Sganarelle'i «Arstis vastu tahtmist» *Comédie-Française*'i laval. Ta oli esimene välismaalane, kes mängis Molière'i «Molière'i Majas» prantsuse keeles. Etendusel viibis ka Alice Gachet ja võis nautida oma lemmikõpilase triumfi. Londoni tagasi pöördunud, sai näitleja teate, et töö filmi kallal on lõpetatud.

Näitleja «jonnakus» aitas tal loobuda «Cyrano de Bergeraci» ekraniseeringust. Korda pakkus talle veel peaosa Robert Gravesi ajalooainelise bestselleri järgi plaanitsetavas filmis «Mina, Claudius». Raske öelda, millised olid seekord *London Films*'i peremehe plaanid, kuid seegi kord ei rutanud ta võtete alustamisega. Lõpuks asus USA-st kohalekutsutud režissöör Josef von Sternberg oma kohustusi täitma. Tema töö ei kestnud kaua. Võtted katkestati ajutiseks, käisid kuuldused, et Korda pole Sternbergiga rahul. R. Gravesi romaani ekraniseeringut tabas «Cyrano» saatus. Otsustades meie päevini säilinud materjalide põhjal (umbes kaks osa), oleks võinud Claudiusest saada Laughtoni parim roll.

Üks vanimaid inglise filmitegelasi Robert Dunbar (A. Korda, C. Reedi, T. Dickinsoni kolleeg) jutustas raamatu autorile, et Laughton tahtis tõmmata paralleeli kaasajaga selles vähimagi individuaalsuseta, iseloomutu ebardi rollis, kes teda troonile upitanud õukondliku kliki üllatuseks hakkab üles näitama fanatismi ja julmust.

Hollywoodi tagasi pöörduda Laughton ei soovinud. Tulemuseks ilmus 30-ndate aastate inglise filmimaailma esimene sõltumatu firma. Inglise teatripraktikas oli küllalt juhtumeid, et silmapaistev näitleja tegutses antreprenöörina (näiteks Herbert Beerbohm Tree ja Laurence Olivier). Filmi alal selliseid juhtumeid polnud, kuid Laughton ei näinud teist väljapääsu ja nõustus rõõmuga väljapaistva filmitegelase Erich Pommeri (20-ndail aastail oli ta UFA direktor, kuid emigreeris Inglismaale pärast fašistlikku riigipööret) ettepanekuga luua oma filmiühing. Laughtoni talent ja populaarsus ning Pommeri kogemused ja silmapaistva produtsendi John Maxwelli autoriteet (ta seisis Briti produtsentide assotsiatsiooni eesotsas) tõotasid kindlaid perspektiive.

Uus firma võttis eesmärgiks vallutada Inglismaa, aga ka USA vaatajad ja sai seepärast nimeks *Mayflower* (esimesed inglise asunikud saabusid Ameerikasse sellenimelisel purjelaeval).

«Vihaanum», 1937.

Firma laskis välja üldse kolm filmi — «Vihaanum» (1937, W. S. Maughami jutustuse järgi, režissöör E. Pommer), «St. Martini põiktänav» (1938, režissöör T. Whelan) ja «Kõrts «Jamaika»» (1939, Daphné du Maurier' samanimelise romaani järgi, režissöör A. Hitchcock). Esimeses neist mängis Laughton tahtejõuetut, allakäinud joodikut, kes pöördub ellu tagasi sümpaatiast üpris tragi misjonäri vastu.

Filmis «Kõrts «Jamaika»» kandis Laughton jälle fanaatiku/sadisti maski. Võib-olla ei leidunud romaanis tema jaoks sobivamat osa, võib-olla lootis ta kasutada oma populaarsust «kurjategijate» ampluaas ja kindlustada sellega filmile edu. Tema lord Pangallone on aadlimõisa omanik ja juhib ühtlasi kuritegelikku jõuku, kes kimbutab hätta sattunud laevade reisijaid. Selle kujuga jõudis lõpule sadismi- ja vägivallateema Laughtoni loomingus.

Tavaliselt allutas Hitchcock põnevale sündmustikule kõik ülejäänud komponendid, eriti tegelaste karakterid. Laughton taotles lopsakat, täisverelist karakteristikat tinglikust satiirilisparoodilisest rollijoonisest hoolimata. Vaatamata sellele, et ta läks kompromissile ja paljud stseenid võeti uuesti, ei saanud temast režissööri marionetti (Hitchcocki põlglik suhtumine näit-

«Kõrts «Jamaika»», 1939.

lejatesse väljendus kuulsas «aforismis» — «Näitlejad on elajad»).

Eriarvamused näitleja ja režissööri vahel said publikule teatavaks Hitchcocki sõnade kaudu: «Laughton on võimas isiksus, tal on suurepärane karakterite kujutamise oskus ja hiilgav intellekt. Võimatu on olla filmi režissöör, milles tema mängib. Võib ainult pretendeerida vahekohtuniku osale.»

Laughtoni parimaks näitlejatööks *Mayflower*'i perioodil sai tänavalaulja Charles Seggers filmis «St. Martini põiktänav». Esimesel pilgul tundub see lihtsakoeline komöödia (kuid võib olla ka draama — kõik oleneb vaatenurgast) juhusliku episoodina parimate filmide taustal, milles on mänginud Laughton, tema kangelane aga (kaasaegne pjerroo, kes loovutab kolombiini arlekiinile) tuhmub võrdluses Bligh', Henry VIII või Rugglesiga. Seda enam, et tuntud naiskirjaniku ja dramaturgi Clemence Dayni stsenaariumis oli suur annus melodraamat. Tänavalaulikut on rikkalikult õnnistatud välise ebameeldivusega, tema kolombiini, kodutut Libertit, ebatavalise ilu ja talendiga. Arle-

«Kõrts «Jamaika»», 1939

kiin, moodne kriitik Prantisse, on noor, võluv ja teravmeelne. Siiski on Seggersi rollil eriline koht, kuna ta osutab inimeseteema edasisele arengule Laughtoni loomingus. Kui Ruggles tähistas servilismiidee läbikukkumist ja Rembrandt kehastas inimlike väärtuste ning talendi vastupidavust kesk võidutsevat filisterlikkust, siis nüüd sai Laughtoni kangelaseks inimene, kellel on ühiskonnas kõige tagasihoidlikum koht. Ta on «eikeegi» kodanluse sotsiaalsete ideaalide mõõtkavas. Charles Seggersis ei köida miski tähelepanu. Laughtonile vastikud Bligh, Barrett, Pangallone olid omal kombel imposantsed, esinduslikud kas või väliseltki. Charles Seggers ei meenutanud küll Quasimodot, kuid tema välimus ei vastanud põrmugi tavalisele ettekujutusele filmikangelasest. See kohmakas, paksuhuuleline turske mees armetu mütsilodu ja laia kartulninaga on tüüpiline hulgus või rahalunija . . .

Kõigil senistel Laughtoni kangelastel oli olnud mingi anne, olgu see siis või võime kurja teha. Charles Seggers on täielikult ja lootusetult andetu, temas ei küüni miski üle kesk-

«St. Martini põiktänav», 1938.

pärase argipäevasuse. Selline on kunstniku seisukoht, mis tehakse teatavaks filmi köitvas proloogis.

St. Martini põiktänav on teatrite, logardite ja töötute näitlejate tänav. 30-ndate aastate keskpaik, depressiooni kõrgpunkt. Kümned inimesed tunglevad impressaario ootel, terve rodu näljaseid statiste ootab võimalust teenida mõned šillingid. Elegantsed möödujad — St. Martini tänav asub West Endi keskuses — on muretud, endasse sulgunud. Neid ei eruta inimeste saatus, kes täidavad tänava keskpäeval. Õhtul avatakse teatrid, tänav tühjeneb, keegi ei tülita lugupeetud leedisid ja džentelmene, ei riiva nende ilumeelt ega riku meeleolu . . .

Ainult hetkeks jäävad nad kuulama viisi, mida esitab rühm räbaldunud muusikuid (Larry Adleri ekstsentrilis-lüürilise esitusmaneeriga rahvalik ansambel eksisteeris veel 50-ndail aastail ja võttis osa komöödia «Geneviève» tegemisest), mööduvad pahaselt tüsedast kolmekümnendais aastais noormehest, kes läbipääsu ees püüab deklameerida klassikalisi monolooge, mis vähe harmoneeruvad tema joomarivälimusega.

Kangelase välimust ja maneere mängis Laughton leidlikult,

teravalt ja ilmekalt. Kohmakas, raskekaaluline mees lihtsameelse fauni näo, valju, kähiseva, ebamusikaalse häälega. Veelgi teravamalt oli rõhutatud Seggersi andetust: ägedad žestid, naeratused ja armetud grimassid moodustavad kõik kokku mingi abitu segapudru.

Möödujad ignoreerivad Seggersit: ühed irvitavad pilkavalt, teised pöörduvad põlglikult kõrvale. Statistikohale pretendeerijate jõuk lõbustab end ilmselt. Virtuooslik deklamaator Laughton annab edasi kangelast vallanud meeleheidet, muutes hääle tämbrit ja tugevust.

Õnnetu Charles forsseerib. Hääl muutub kähinaks, ta karjub isegi seal, kus tekst nõuab kergust, lihtsust, lüürilisust . . . Mõned viletsad mündid on kogu tasu tema pingutuse, higi, erutuse, siira, kuid sobimatu paatose eest . . .

Laughton utreerib teadlikult Seggersi miimikat ja žestikulatsiooni. Talle on peamine rõhutada, et vilets «honorar» maksab kinni inimese traagilise illusiooni. Seggers kujutab endast artisti, kuid tegelikult on ta vaid pajats. Tõde pole kangelasele teadmata — minema kiirustavaid kuulajaid saadab abitu, aval ja, kui paradoksaalne see ka pole, trotslik naeratus, mis meenutab Rembrandti naeratust. Niisiis on jällegi jutt inimese väärikusest.

Näljane tütarlaps Liberti matkib õelalt Charlesi deklameerimist. Terase olendina oskab ta tabavalt jäljendada Seggersit, ja kuigi ta ei tea sõnagi tekstist, on karikatuurne sarnasus silmatorkav. Rahvajõuk on rahul, Liberti samuti. Ta ei tunneta piiri nalja ja irvitamise, huumori ja mõnitamise vahel. Seggers karjub, püüab tüdrukut minema ajada, suudab vaevu pisaraid tagasi hoida, kuid plika isegi ei naerata. Tema julmus on alateadlikult pragmaatiline. Kasutades Charlesi segadust, võtab tüdruk raha tema tänaval vedelevast sonist ja jookseb minema.

Nagu ka järgmises episoodis, surub siin situatsiooni koomilisus (täiskasvanud mees ei saa jagu alaealisest) tagaplaanile dramaatilise konflikti omakasupüüdliku kavaluse ja ausameelsuse vahel, südametunnistuse ja olelusvõitluse põhimõttetu loogika vahel. Publik kaldub enamasti kaasa tundma jälitatavale (eriti kui too on osav ja sarmikas) ja naerab jälitaja üle (pealegi kui see on ebameeldiv). Antud juhul paneb naerma jõuvahekordade ilmne nihestumine. Charles Seggers, täiskasvanud mees, peaks hõlpsasti jagu saama plikakesest, peaaegu lapsest. Kuid just Liberti käitub temaga nagu lapsega ja tundub märksa täisealisemana. Ealise suutlikkuse äravahetamine on iseenesest naljakas, selle kurb sisu jääb varju. Vaataja on Liberti poolel. Kangelase kaitsetust, tema naiivsust, usaldusliikkust ja üllust (ta ei suuda lüüa isegi varast, isegi mitte

Talendi tunnustamine – Laughton kutsub Vivien Leigh'd mängima «St. Martini põiktänavasse».

oma solvajat) võetakse huumoriga ja negatiivsena, nagu oleks see puudus.

Vivien Leigh' sarm, temperament, talle omane huumorimeel kallutavad auditooriumi sümpaatia Liberti poolele. Laughton rõhutas oma hädavarese lihtsameelsust, pani vaataja naerma tema infantiilsuse ja kohanemisvõimetuse üle.

Kõik on naljakas: avastanud Liberti väikeses kohvikus, ei suuda Charles isegi veenvalt süüdistada. Ta peab pealt vaatama, kuidas see jultunud, nägus plika flirdib keigarliku kriitikuga, näppab tema taskust hõbedase portsigari ja suundub väljapääsu poole, vaadates Charles Seggersit ülbe põlglikkusega. Laughtoni/Seggersi pilk omandab tema puhul ootamatu kindluse ja otsustavuse. Ta haarab Libertil käest kinni ja sunnib teda kohvikus viibijate silme all välja võtma varastatud eseme. Kas nüüd on õiglus jalule seatud? Tüdruk lööb Seggersile kõigest jõust näkku ja põgeneb, kangelane jääb talle juhmilt ja abitult järele vaatama. Seggersi/Laughtoni pilgus on segadus ja meeleheide.

See kangelase jaoks piinarikas hetk sunnib vaatajaid ümber hindama lähtesituatsiooni ning saab alguseks filmile Charlesist ja Libertist, kahest inimsuhete ja inimlike väärtuste vastandtüübist.

Näib, et nüüd on kangelasel täielik õigus kätte maksta. Ta jälitabki Libertit ja leiab selle tühja üürimaja saalist, kus tüdruk tantsib joovastuses peegli ees. Võib ette kujutada, kuidas oleksid nüüd oma südant kergendanud Bligh, Barrett, Pangallone, kes oskasid nii suurepäraselt irvitada inimväärikuse üle.

Seggers pole selleks võimeline. Tema eesmärk on õiglus. Veelgi tähtsam — tema jaoks ei eksisteeri abstraktset õiglust ega ka mitte eesmärki, mis oleks vastuolus inimlikkusega. Tüdruku ahastav nutt, tema hüsteeriline jutustus vaeslapsepõlvest, näljast, hirmust, alandusest jahutavad õigustatud raevu, kustutavad solvumise.

Seggers üksnes kuulab kangelannat, ent Laughton tunneb väljendusrohke vaikimise väärtust. Muutub pilk, pehmeneb näoilme, haihtub pinge. Liberti ees seisab segaduses, rahunenud, härdaks tehtud inimene, kes ei karda olla leebe ja hea. See on niisugune headus, mida vahel ekslikult peetakse iseloomutuseks.

Pisut hiljem kangelane veendub, kui raske on õigustada loomulikku hingeliigutust terve mõistuse seisukohalt. Isegi tema perekond näeb Liberti ilmumises, Seggersi hoolitsuses tema eest kõige alatumaid ja banaalsemaid motiive. Rääkimata Libertist endast, kes samuti tunneb hirmu ja usaldamatust Seggersi ees. Ent kui mitte miski ei suutnud tõkestada Laughtoni fanaatikuid nende kurja tahte teostamisel või kapriiside rahuldamisel, nii ei suuda ka miski takistada Charles Seggersit aitamast üksildast, kannatavat, meeleheites inimest.

Poolkerjusest Charles hakkab Libertit kasvatama ja tõotab temast teha kuulsa näitleja. Palju aastaid hiljem kordab sama vana kloun Calvero, Chaplini filmi «Rambivalgus» kangelane. Kõrvutamine on tinglik: Calvero on vana ning kaotanud elutahte, Seggers aga tulvil jõudu ning optimismi. Chaplini kangelane on kuulus, kuigi unustatud koomik, Laughtoni oma pole näitlejaks saanudki.

Kuid ühist on neil märksa rohkem: hingeheldus (mõlemad aitavad võhivõõrast, kaitsetut, inimestes pettunud tütarlast), kaastundest ja sümpaatiast võrsunud armastus, võime end ohverdada teise inimese õnne nimel (nii Terry kui ka Liberti armastavad teist), tahe olla iseseisev (kumbki ei soovi muu-

tuda koormaks ja esinevad tänavanäitlejatena). See ühine on dikteeritud ühesugusest ellusuhtumisest: Calvero sõnad «Mulle on vaja veidi õiglust ja väärikust» ühtivad täielikult Laughtoni kangelase mõttelaadiga.

Seggersit tabab fiasko (Liberti oma kuulsuse- ja rikkuseihas hülgab Charlesi sidemete nimel mõjuka kriitikuga), Calvero headus äratas inimese uuele elule. See aga ei tähenda, et kahe kangelase kõrvutamine oleks väär. Kangelannade sisemised omadused pole sarnased ja õigem oleks rääkida Liberti kui Charlesi lüüasaamisest. Inimesi ei eralda niivõrd ruumilised vahemaad, kuivõrd hingelise kalkuse, egoismi, eneseuhkuse barjäärid, väärad ettekujutused õnnest ja inimese väärtusest.

Erinevalt Terryst eelistab Liberti inimestes väliseid väärtusi. Omal kombel hindab ta ka Charlesi kiindumust. Seggersi/Laughtoni hellusest, armastusest ja hoolitsusest hingestatud nägu on kaunis. Laughtoni kangelasel pole Henry füüsilist jõudu, Barretti fanaatilist vankumatust ega Rembrandti andekust. Tema autoriteet põhineb inimlikul headusel, hoolitsusel ja armastusel. Liberti sulab selle mõjul üles — tigestunud hundikutsikas muutub naiselikuks, leebeks, siiraks, soovib teisele inimesele rõõmu valmistada. Kuid see ei kesta kaua.

Vaataja mõistab Charlesi kannatusi, kui ta saab uue kõrvakiilu — seekord moraalse. Ta hakkab jooma ja käib alla. Tema mõistusesse ei mahu Liberti reetlikkus, tema põgenemine, mida väikekodanlik elufilosoofia teataval määral isegi õigustab kui kompromissi õnne nimel. Libertil on ehk õigus selles, et Charlesi kõrval poleks temast saanud kuulsat näitlejannat. Kes jäi siis kaotajaks?

Liberti ja Charlesi taaskohtumine St. Martini põiktänaval, kus kangelane esineb pimeda mehena, ei anna ühetähenduslikku vastust.

Liberti näitab Charlesile ilma erilise vaimustuseta oma korterit ja vaatleb nukralt Charlesi habemetüükais nägu, tema narmendavaid riideid, kerjuse aksessuaare. Seggersi hämmeldus (kohtumine oli nii ootamatu, täpselt samuti kui «Rambivalgüses», kus Calvero palus armuandi Terry peigmehelt), rõõm ja varjatud muie (šikk interjöör ei tee teda sugugi üllatusest keeletuks) äratavad «tähe» hinges igatsuse kaotatud soojuse, õrnuse, kaastunde järele.

Nad räägivad teineteisest mööda. Liberti ei mõista, miks Charles keeldub tema eestkostest, reaalsest võimalusest lavale pääseda. Varjamatu rõõm kangelase naeratuses saatuslikul hetkel, kui ta unustab monoloogi teksti ja lahkub lavalt režissööri ning kogu trupi naeru saatel, teeb Liberti täiesti nõutuks . . .

Charles Seggers lahkub, näol häbelik, heasüdamlik ja ühtaegu trotslik naeratus. Ta armastab selleks liiga palju elu, inimesi, päikest, Londonit, et minna kompromissile ja jõuda lavale alandamise, intriigide, pugemise hinnaga. Võib-olla on ta andetu, kuid annet inimene olla on tal küllaga. Üksildase Liberti kibe nutt tema õla najal ei avalda mõju. Ta lahkub naeratades: kõige tähtsam on säilitada eneseväärikus, vabadus ja sõltumatus.

Režissöör Tim Whelani ja operaator Jules Krugeri pealetükkivuseta pastelne maneer, Vivien Leigh' sarm ja psühholoogiline peensus Liberti rollis, Laughtoni/Charlesi rahvalähedus ja südamlikkus tõstsid tagasihoidliku, armsa filmi «St. Martini põiktänav» esile paljude teiste Inglise 30-ndate aastate filmide foonil. Filmilevis jäi «St. Martini põiktänav» märkamata.

Laughton ja Pommer valmistusid juba tegema oma neljandat filmi (nüüd kavatsesid nad ekraanile tuua J. M. Barrie populaarse näidendi «Imetlusväärne Chrichton»), kuid kuuldused ähvardavast sõjast Saksamaaga sundisid plaanist loobuma. Veidi hiljem, kui Laughton pidas Hollywoodis läbirääkimisi osavõtust romaani «Jumalaema kirik Pariisis» ekraniseeringus, algas sõda ja *Mayflower* lõpetas tegevuse.

Mayflower likvideeriti väga mitmesugustel põhjustel. Poliitiline situatsioon ei etendanud siin nii olulist osa, kui võinuks tunduda esimesel pilgul. Firma tegevuse juhtimine võttis tohutult aega ja kujunes ajapikku raskeks koormaks. Kõige ilmekamalt kõneleb sellest stiililt dickenslikus kirjas[2] (mille oleks võinud vabalt kirjutada Wilkins Micawber) Laughton ise:

«Paljude aastate jooksul, kui ma mängisin Inglise ja USA teatrites ning filmis, pidasin ennast meeldivaks inimeseks. Natuke kunstihulluks, kuid üldiselt rahulikuks, arusaajaks ja suhtlemisaltiks.

Kuid niipea, kui tolle Charles Laughtoni nimelise paksukese kuju lõplikult kinnistus mu teadvuses, asusin ühisüritusse produtsent Erich Pommeriga. Väga kiiresti selgus, et tegelikult on minus kaks inimest, millest mul varem polnud aimugi. Pooldusin nagu amööb. Paksust Charles Laughtonist muutusin Charles Laughtoni/näitleja ja mister Laughtoni/bisnesmeni kombinatsiooniks.

Kõik algas väga kenasti, kuid siis hakkasin hoomama tolle teise isiku, bisnesmeni vastikut olemust. Härra Laughton, finantsmagnaat, on loomult omakasupüüdlik ja praktiline. Tema taskud pakatavad täiskirjutatud paberilipakatest. Ta kulm

[2] Ch. Laughtoni kiri ajakirja *New York Journal American* kriitikule Roys Pelswickile.

läheb kortsu, kui keegi tuleb välja mingi ideega, mis nõuab väikseimatki rahakulu. Ta süüdistab režissööre ilutsemises ja õhulosside ehitamises. Ta räägib jõhkralt isegi oma naisega, ent kui see energiline leedi tõstab vastuseks häält, teeb ta vihase näo. Mis kõige hullem, temast on saamas orjapidaja! Iga kord, kui oleme lõpetanud filmi ja jõudnud Londonisse tagasi, muutume taas iseendaks. Arvudehull mister Laughton hakkab vähehaaval haihtuma. Hakkan aegamisi tagasi võitma oma naise ja sõprade sümpaatiat, kuni asume uut filmi tegema. Siis algab kõik jälle otsast peale.» Nagu nähtub Laughtoni kirjast, ei häirinud näitlejat mitte niivõrd ajakulu administratiivtööle, kuivõrd kunstivõõras kommersanditegevus, mida ta tahes-tahtmata pidi harrastama, ja karm diktaatoritoon, millest ta ei pääsenud firma huvide eest seistes. Otsustades kirja järgi, tundis ta end mõnel hetkel peaaegu Barrettina. Laughtoni energia ja püüd saavutada parimat võimalikku tulemust tõotasid veelgi teravamaid kokkupõrkeid firma direktori ja tema juhtnäitleja vahel. Ta ei tahtnud saada Barrettiks/orjapidajaks, vaid eelistas jääda näitlejaks.

Ilmselt kahetses Laughton mõnigi kord *Mayflower*'i likvideerimist. Vaatamata kõigile probleemidele seoses firma juhtimisega oli tal täielik vabadus valida rolle. Kui võtta arvesse, et ta oli juba 40-aastane, aga Hollywoodi produtsendid olid varemgi pidanud Laughtoni välimust takistuseks mängida kõiki rolle, välja arvatud koomilisi ja pahelisi, polnud väljavaated USA-s just eriti julgustavad.

Laughtoni sõprade mure, et Hollywood ei leia väärilist rakendust näitleja andele, leidis kinnitust üsna pea.

Näis, et juba esimene roll lükkab need kahtlused ümber: Quasimodo režissöör William Dieterle filmis «Pariisi Jumalaema kiriku kellalööja». Nagu nentis Laughton ise, on «Quasimodo osa, millest iga näitleja võib vaid unistada . . .».

Lisaks tegi filmi andekas mees, kes oli kuulus oma ajaloolisbiograafiliste tööde («Louis Pasteuri lugu», «Émile Zola elu», «Juárez») ja progressiivsete vaadete poolest. Saksamaalt põgenenud antifašist Dieterle püüdis oma filmides käsajastada materjali, tõmmata paralleele XX sajandi 30-ndate aastate järjest enam komplitseeruva olukorraga. Kurb kogemus tööst produtsendi poolt moonutatud filmiga «Blokaad» (Ameerika kino üks vähestest katsetest rääkida pisutki tõtt Hispaania kodusõjast) sundis Dieterled pöörduma kirjandusliku allika poole.

Hugo romaani ekraniseering lubas Dieterlel käsitleda sotsiaalse ebavõrdsuse ja diktatuuri probleemi ettevaatlikus, varjatud vormis.

Mingilgi määral poliitikas orienteeruv inimene pidi märkama ilmset sarnasust filmis kujutatud sündmuste (raamatute trükkimise keelamine, mustlaste tagakiusamine, julmad arveteõiendused rahulolematutega) ja Saksamaa fašiseerumise vahel: raamatute põletamine, rassism, surmalaagrid.

Dieterle antud poliitilised assotsiatsioonid olid üsna pinnalised, vastasid tema liberaal-demokraatlikele illusioonidele. Režissöör tundis kaasa vaestele, jälitatavatele, osatutele, kujutas rahva ülestõusu sotsiaalse ülekohtu, nälja ja puuduse seaduspärase tagajärjena, kuid lõppkokkuvõttes läks silmanähtavale kompromissile Hollywoodi vaimus.

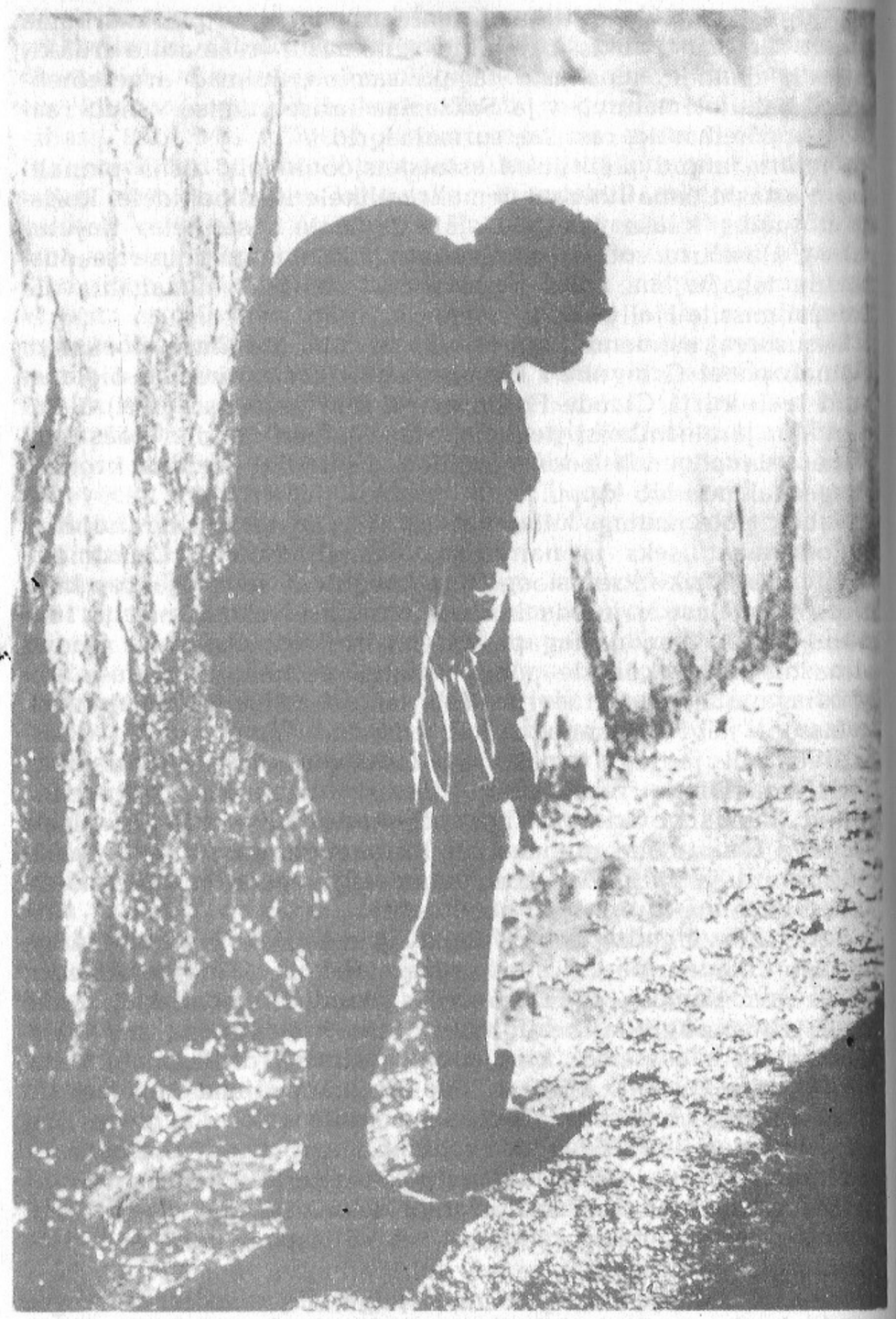
Otsustaval momendil, kui rahvas on juba ülestõusu alustanud, veenab poeet Gringoire'i kiri kuningat (kes on hea ja õiglane, kuid teeb kurja Claude Frollo mõjul ühe vea teise järel) alamrahvale järeleandmisi tegema. Quasimodo poolt päästetud Esmeralda põgeneb koos poeediga. Üldine juubeldus kroonib süngelt alanud loo lõppu.

Selles pole midagi üllatavat, et W. Dieterle film kujunes melodramaatiliseks ja naiivseks. Üllatab hoopis Quasimodo rolli režissöörikontseptsioon. Kui Laughtoni jaoks kätkes kuju mõte võimalust kujutada inimese moraalset alandamist ja füüsiline inetus taandus tagaplaanile, võrreldes vastamata jäänud armastuse ning kõikide poolt hüljatud inimhinge salajase tragöödiaga, siis aktsentueeris Dieterle just välist ebameeldivust. Režissöör nägi Quasimodot kui kinovaatemängu eredat dekoratiivdetaili ja tegi temast sagedaste plastiliste kõrvutamiste abil fantastilise, irreaalse kuju, Pariisi Jumalaema kiriku elustunud kimääri. Gringoire'iga põgenevale Esmeraldale järele vaatava Quasimodo viimane repliik ongi filmitud kivist kimääride foonil ja väljendab absoluutse selgusega režissööri mõtet: «Miks pole ma kivist nagu need seal!»

Selle kõrvutamise nimel tegid grimeerijad näitleja näoga midagi koledat: parem silm vajus vasakust mõne sentimeetri võrra madalamale, nina kõverdus, huuled moondusid. Peale selle tehti Laughtonile hiiglasuur jube küür. Seega siis liikumatu mask näo asemel, kivinenud ja samavõrd liikumatu keha. Näitleja jäeti ilma kõigest, mis on hädavajalik tegelaskuju siseelu väljendamiseks. Dieterle võidutses — Laughton kui plastiline detail rahuldas teda rohkem.

Laughtoni anne võimaldas väljapääsu sellestki olukorrast — asjata polnud ta sageli korranud Leonardo da Vinci sõnu: «Hing tungib kehasse seepärast, et väljaspool keha ei saa ta tegutseda ega tunda.»

Näis, et näitleja ei saa kasutada pilgu väljenduslikkust (segas maski karjuv inetus), miimika ega plastika keelt. Ometi jutus-



«Pariisi Jumalaema kiriku kellalööja», 1939.

tas Laughton oma Quasimodo hinge elust, tõlkides tema tunded liikumise, rütmi keelde. Kõnnaku dünaamika, kord kiirustav, hirmul, hingeldav (teda jälitab päevavaraste kamp), kord ettevaatlik, andestust paluv, imetlev ja hell (ta näeb Esmeraldat), lakkamatult liikuvate käte ilmekas pulss (pikem jõuab alati teisest ette ja see väike rütmipaus väljendab kõnekalt kangelase valvelolekut, isoleeritust, sisemist ebakõla) ja lõpuks vähesed, kuid meeldejäävad žestid (piinamisstseenis ei jaksa Quasimodo/Laughton enam pead tõsta, ja et mitte näidata oma nõrkust tema kannatusi nautivale rahvajõugule, hoiab seda käega) — sellest piisas, et märgistada peamist: alandamise tragöödiat, protesti julmuse vastu, ennastohverdava armastuse ammendamatut jõudu.

Raevukalt leegitseb häbipostis Laughtoni/Quasimodo terve silm. Tema nägu on liikumatu mask, tema higist nõretav keha füüsilise kannatuse, lihalike piinade kehastus, tema huuled — appikarje. Ometi on tema pilgus raev, protest inimese mõnitamise vastu.

Nagu «Henry VIII-s», väljendab Laughton siingi tunnete kulgu plastika abil. Piinamine algas — Quasimodo näib maha varisevat. Kuid ei, see ainult näis nii, ta peab veel vastu. Hetk hiljem langeb ta kokku ja sosistab: «Vett . . .» Täpselt samuti ennetab selgelt loetav mõttekäik tegevust hetkel, kui Esmeralda ulatab kellalööjale vett. Laughtoni kangelase näole ilmub midagi naeratusetaolist. See vapustavalt esitatud tundevälgatus valmistab ette liigutava žesti: Quasimodo langetab pea Esmeralda käele ja kukub jõuetult maha.

Laughtonil õnnestus ka armuavalduse stseen, kuigi tegelaskuju väline näotus oleks võinud selle farslikuks muuta.

Quasimodo piinarikas, lootusetu pihtimus sunnib unustama tema inetuse. Pooltoonide ja tundevarjundite ootamatu rikkus on seda imetlusväärsem, et tema armuavaldus on tumm: see on arglikus, peaaegu süüdlaslikus kõnnakus, otsekui kurku kinni jäänud häälitsustes (milliseid õigustab situatsiooni loogika), kirikukellade helistamise palavlikus ekstaasis (ja äkki mõistad, miks tema kumbki käsi liigub isemoodi — ta on ju kellalööja), sügava inimliku traagikaga täidetud žestis, mis saadab katkendlikku fraasi «ma tahan sulle öelda . . .» — Laughton/Quasimodo peidab ühe käega silma, teisega inetut suud, et varjata oma näotust.

Selles tohutu suures, hiiglasliku ja abitu kilpkonna taolises Quasimodos/Laughtonis on ka liigutavat sisemist üllust, mille annab tõeline armastus ja temas kõigest hoolimata säilinud sisemine väärikus.

Võib ainult oletada, kuidas oleks Laughton seda rolli mängi-

nud, kui teda ei oleks muudetud elusaks kimääriks. Quasimodo roll nagu sümboliseerinuks Laughtoni õiglusetut olukorda Hollywoodis: grimmi mätsitud näoga, võltsküüruga moonutatud kehaga suur näitleja tohib vaid imiteerida seosetut mõminat . . .

Publik võttis filmi vaimustusega vastu. Dieterle tundis end võitjana. Mis puutub peaosalisse, siis pärast esietendust New Yorgis käis ta ringi rusutud ja masendatud meeleolus. Laughtoni sõpru ei üllatanud. tema suhtumine filmi ega otsus mitte kunagi enam kujutada moraalset või füüsilist inetust.

Laughtoni otsus oli omamoodi väljakutse produtsentidele, kellele ta oli ideaalseks ekraanimonstrumiks. Keegi ei oleks Hollywoodis finantseerinud «St. Martini põiktänava» taolist filmi: väikekodanliku terve mõistuse seisukohalt Charles Seggers polnud publiku jaoks mingi tõmbenumber. Aeg möödus, Laughtonile pakuti ainult teisejärgulisi karakterrolle lootuses, et tema sarm ja suur näitlejameisterlikkus mingil moel korvavad tegelaskuju standardsust ja elutust.

Alles 1942. aastal võis näitleja taas pöörduda oma peamise teema juurde. Ta mängis J. Duvivier' filmis «Manhattani lood» muusik Charles Smithi, kellel elus ei vedanud, kuid kellel on rikas hing.

Smithi osa lõpetas Laughtoni otsingud, võttis kokku näitleja ideaali ja inimväärtuse kriteeriumid. Rugglesi/Rembrandti/Seggersi/Smithi rollides kujutas Laughton kõlbeliselt terve isiksuse võõrandumise paratamatust täissöönud, enesega rahulolevate filistrite maailmas. Nende kõigi saatus näitab, et inimesel on seda kergem säilitada oma moraalset puhtust ja südametunnistust, mida madalam on tema sotsiaalne positsioon. Elu viib Laughtoni kangelased igaühe isemoodi kokku näilise heaolu maailmaga, kuid alati on konflikt vältimatu. Iga uue rolliga kasvab Laughtoni kangelase vastupanujõud, järjest teadlikumaks muutub väljakutse südametusele, harimatusele ja kõlblusetusele. Kui Ruggles peab seejuures ületama orjaliku alaväärsuskompleksi ja Rembrandt näeb ainsat väljapääsu loomingus, siis Charles Seggers on juba immuunne ja valib täiesti teadlikult autsaideri tee kui kõige vastuvõetavama ja meeldivama.

Autsaideriks jääb ka Charles Smith, kuigi tal avaneb võimalus teostada oma unistus — esineda *Carnegie-Hall*'is, kuigi ta isegi võidab tunnustuse. Hollywoodi tavaline *happy end* pole vasturääkivuses konflikti loogikaga. Nagu «St. Martini põiktänavas», muutub ka siin avaliku solvangu traagiline hetk (Smithi närune frakk laguneb esinemise ajal) kangelase triumfiks ja näitab tema moraalset üleolekut eliidist.

«Manhattani lood», 1942.

Kunagi äratas Henry VIII Laughtoni esituses vaimustust oma füüsilise üleolekuga — võimega kõige rohkem süüa ja juua, kõige kõvemini kisendada, kõige kõvemini lüüa, kõige kiiremini hobusel kihutada. Nüüd omandas eluihk, mis oli saanud Laughtoni kunsti sünonüümiks, näitleja jaoks märksa sügavama mõtte: Charles Smith oli teistest üle oma humaansusega, sisemise täiuslikkusega.

Vaatamata sellele, et Rembrandti/Seggersi/Smithi konflikt ühiskonnaga on paratamatu ja ainsaks väljapääsuks jääb vabatahtlik enesevõõrandus (tõelised inimlikud väärtused ja nende väikekodanlik ersats on liiga erimõõdulised), demonstreeris õnnetu dirigendi roll Laughtoni optimismi põhjendatust.

Nagu tema eelkäijatel, oli Smithil ainult talent ja väärikustunne. Õnnelik saatusepööre (kohtumine kuulsa dirigendi Belliniga, kes loovutab uustulnukale dirigendipuldi ja päästab olukorra, võttes demonstratiivselt seljast fraki — suuremeelne solidaarsuszest) tundub dramaturgi ettemõeldud käiguna. *Happy end* ei muuda midagi kangelase karakteris ega tema suhetes ühiskonnaga. Eliit — väikekodanlike kultuurihuvide kehastaja — naerab välja hädavarese, plebei. Kuid just Smith vaatab saali püstipäi ja jääb inimeseks kesk elementaarse eetika unustanud melomaane. Näilise lüüasaamise taga on vaimu võit.

«Manhattani lood», 1942.

Laughtoni näitlejameisterlikkus on siin lummavam kui üheski teises tema filmis. Koomiline miniatuur muutus ekspressiivseks, sügavaks, psühholoogiliselt rikkuselt imetlusväärseks kujuks veel sellegi pärast, et näitleja lisas stsenaariumile oma elukogemused ja kaastunde elu hädavareste vastu.

Truu tegelaskuju sisemise olemuse väljendamise printsiibile tema väliskuju kaudu, tegi Laughton Smithi portreest ilmeka ja tabava sotsiaalse tüpaaži. Kangelase veidrast, kergelt koomilisest välimusest paistis eksimatult tema minevik (vaesus, töö, kangekaelne heaolust loobumine efemeerse unistuse nimel), rõõmutu olevik (vastikuks muutunud klaverdajaamet väikeses kohvikus, kus ajaviitemuusika lõbustab väheseid külastajaid) ja niisama vähe tõotav tulevik.

Smithi magamatusest, muredest, puudusest kiprunud tavaline lihtinimesenägu tekitab mõtte banaalsest kapituleerumisest kurja saatuse ees. Ent väsinud lootusetus tema välimuses polnud kooskõlas pinguloleku, eksalteerituse ja tolle tüüpilise hädavarese puhul mõistetamatu sisemise jõuga, millegi ebatavalise ja vältimatu ootusega.

Iga roll toob näitlejale omad probleemid. Smithi — pianisti ja dirigendi — roll oli Laughtonile eriti keerukas, kuna tal oli väga vilets muusikaline kuulmine ega olnud ta kunagi mänginud mingit instrumenti.

Seda kõrgemalt tuleb hinnata näitleja professionaalset meisterlikkust: Smith ei tundu üksnes virtuoosse pianistina, vaid professionaalse interpreedi maneeride täpne imiteerimine väljendab ühtlasi kangelase hingeseisundit.

Kohvik on tühi, pole põhjust närveerida, ometi väriseb pianist otsekui palavikus. Värisevad tema käed, nägu, põsed, huuled, kõik koos ja eraldi, alludes mingile võimsale närviimpulsile. Palavikuliselt ringi vahtides mängib Smith Chopini Poloneesi. Samas läheb üle kergele muusikale, nagu soovis peremees. Teravad dissonantsid, äraolev pilk, käte harjunud, peaaegu põlglik libisemine klaviatuuril.

Kuju väline joonis on laitmatu, plastika annab täpselt edasi kangelase sümpaatiat tõelise kunsti vastu, mis assotsieerub Chopini Poloneesiga.

Vaatamata kangelase pisut tinglikule tundetulvale, tema ilmsele ekstsentrilisusele, võitis Charles Smith otsekohe sümpaatia. Kangelase meelekindlus, mis erineb täiesti Barretti, Bligh' või Pangallone'i omast, ei tee temast deemonlikku ülinimest, vaid, vastupidi, kuulub orgaaniliselt tema eluvõõruse, infantiilsuse, kaitsetuse juurde.

Kuulus dirigent Bellini keeldub Charlesi kuulamast, viimane aga ainult vaatab oma ebajumalat, näol naiivne, häbelik naeratus.

Teises stseenis on Charles meeleheitel: maestro lubas ära kuulata tema mängu, kuid selle asemel asub õhtust sööma. Äsja Bellini kannul esimese klassi õpilase hasardiga kihutanud veidrik kaob. Tema asemel seisab vaataja ees taas väsinud, araks tehtud hädavares. Smithi/Laughtoni lapselik kohmakus on veider ja liigutav. Äärmise psühholoogilise täpsusega on siin edasi antud kangelast valdavaid tundeid. Ta istub klaveri taha, kuid ei suuda kuidagi avada noodiraamatut. Bellini lõpetab õhtusöögi ja valmistub lahkuma, kuid Smithi käed ekslevad nagu palavikuhaigel, noodilehed pudenevad laiali, kägarduvad . . .

Novelli piiratud metraaž pani Laughtoni väga raskesse olukorda. Stsenaarium võimaldas tõestada Smithi andekust, kuid ignoreeris täielikult Smithi kui inimest, tema suhteid teiste inimestega. Laughtoni kangelasi aga pole võimalik mõista ilma suhteta teistesse inimestesse. Seekordki aitas Laughtonit tema professionaalne kogemus: üürikesest stseenist pianisti

«Manhattani lood», 1942.

kodus piisas täielikult, et näidata, mille poolest oli Charles Smith kallis ja lähedane Charles Laughtonile.

Smithi armetu eluase meenutab Seggersi korterit — väike toake minimaalse mööbliga, akna taga raudteetamm. Hoolimata alalisest mürinast, kitsikusest, puudusest naeratused, rõõmus segadus, armastuse soojus. Pole teada, kes on vanakesed (võibolla naise vanemad), keda see hädavares toidab, kuid tema majas pole üleliigseid, soovimatuid inimesi. Stseen on väga lühike, kuid näitab Smithi täisväärtusliku inimesena. Dialoog puudub (Smith ei jõua naisele sõnagi öelda, kui too juubeldavalt rõivastab teda frakki), kuid neid siduv õrnus väljendub lihtsalt ja ilmekalt: hetkeks puudutab Smithi käsi naise põske; lahkudes asetab ta hetkeks käed missis Smithi õlgadele. Sellega on kõik öeldud.

Pole midagi imelikku selles, et koomiline lugu Smithi frakiga mõjub tõsiselt ja Laughton annab inimese alandamise draamale traagilise varjundi. Asi pole selles, et läbikukkumine purustab kõik kangelase lootused, vaid et publiku julmus annab hoobi «plebeiliku» dirigendi eneseväärikusele. Laughton näitab

Smithi moraalset Kolgatat halastamatu psühholoogilise usutavusega.

Situatsiooni dramatismi rõhutab eriti debütandi pidulik keskendatus, tema erutus ja puhtlaughtonlik suhtumine inimestesse — kangelase kummarduses publikule on usaldus, lootus ja inimestega suhtlemise rõõm.

Tema keha õõtsub pingelise, tormilise introduktsiooni rütmis. Hoogne käeliigutus, ja vanakraamikaupmehelt ostetud kitsa fraki varrukas käriseb õmblusest. Muusika lummuses viibiv Smith ei kuule kergeid naeruturtsatusi saalis. Ei kuule ka naerulaginat: ägedate liigutuste mõjul libiseb algul alla lõhkikärisenud fraki vasak, siis parem varrukas. Smith on endiselt transis. Vastavalt dirigendikepi liikumisele kerkivad kangelase kulmud, liiguvad õlad, naeratavad silmad ja huuled. Muidugi ei kuule ta publiku möirgamist — ta on õnnelik, ta loob . . .

Lõpuks jõuab saali naer ka temani. Charlesi silmis on imestus, põsed hakkavad värisema, kuid ta jätkab dirigeerimist.

Orkestrandid näitavad frakile, kuid see suur, lapselikult kaitsetu veidrik ei märka enda juures midagi. Saalis müriseb naer. Saabub moraalne kulminatsioon, mille Laughton annab edasi talle omase jõu ja paatosega.

Charles on vapustatud. Ta sunnib ennast naeratama. Tema naeratuses on nõutus — too anuv, inimestelt abi paluv hämmastus, mis on ikka esmaseks reaktsiooniks alandamise, teenimata mõnitamise korral. Hale, meeleheitlik naeratus kokkusurutud huultega. Ja pisut hiljem asendab seda naeratus pilgus. Põlglik muie naerust väänlevate melomaanide üle. Ent igal kannatusel on piir — Smith laskub aeglaselt kükakile, tema tursunud nägu tõmbleb nuukseist, silmad tumenevad väljakannatamatust valust . . .

Charles Smithi roll lubas Laughtonil veel kord kuulutada inimese õigust väärikusele, ja tänu sellele tõuseb episood New Yorgi filharmoonias silmapaistvalt esile teiste «Manhattani lugude» taustal. Smithis kristalliseerus lõplikult küpse Laughtoni problemaatika. Kui produtsendid oleksid talle vastu tulnud, ületanuks näitleja tõenäoliselt oma parimad 30-ndate aastate rollid. Seda aga ei juhtunud ja Laughton pöördus tagasi teatrisse.

CHARLES LAUGHTONI TEATER

Lavale tuleb eakas väga priske mees sinises särgis ja pöördub publiku poole: «Loodan, et teid ei pahanda minu väljanägemine. Filmistuudio nõudmisel pean ma maha võtma viiskümmend naela. Kuigi mul on õnnestunud lahti saada ainult kolmekümnest, ei saa ma enam kanda oma õhtuülikonda. Uut osta aga ei tasu enne, kui olen maha võtnud veel kakskümmend naela . . .»

Publik naerab, näitleja jätkab oma monoloogi: «Ma armastan sõnade muusikat . . .»

Asetanud lauale lava keskel kümme paksu raamatut, võtab ta taskust veel mõned ja lausub usalduslikult: «Siin on mu aarded . . .»

«Aarded» on rasitud, kaaned narmendavad ja mõnel pole neid üldse. Raamatud on pungil vahelepandud lipikutest, leheküljed kirendavad märkustest.

Näitleja naljatab: «Ma tean kõiki neid peast, kuid mul on kombeks neid lugemisel lehitseda. Puhtmehaaniliselt.»

Ta võtab prillid ja alustab anekdootide ning muinasjuttudega, läheb üle A. Lincolni kõnedele, edasi tulevad Aisopos, Shakespeare, Dickens ja Andersen (olen valmis kihla vedama, et ta luges just Anderseni «Ööbikut»). Ükski katkend ega fraas polnud valitud juhuslikult. Publikule avaneb inimsaatuste, kirgede, mõtiskluste maailm. See on maailmavaade, õigete ja väärade eluideaalide dialoog, igipõline vägivalla ja vabaduse kahevõitlus kunstimaterjalide põhjal, aga mitte kompositsioon kõnedest, kirjandusteoste katkendeist ja luuletustest.

Filmikunst andis Laughtonile võimaluse lõbustada inetusega, tema ise aga soovis aidata inimestel inimeseks saada, võttes kokku oma kreedo Kong Fuzi sõnadega: «Väärikas inimene teab, mis on tõde. Ebaväärikas teab, mida võib müüa.»

Pöördunud tagasi lavale, ja seejuures nii harjumatu ning ebatulusa teatrivormi juurde nagu ühemeheteater, kaotas Laughton paljumiljonilise kinoauditooriumi. Kuid just see näitleja «möödalöök» tutvustas ameeriklastele Laughtonit täies suuruses.

Pealegi polnud tal teist väljapääsu. Välja arvatud Charles Smith «Manhattani lugudes», ei pakkunud teised rollid 40-ndate aastate alguses Laughtonile peaaegu mingisugust huvi. Produtsendid suhtusid temasse puhtegoistlikult ja nõudsid enesekordust: kui ei taha mängida närukaela, mängigu siis epikuurlast Henry VIII vaimus.

Hea rolli lootuses ei riskinud Laughton lepinguid tühistada. Nii ilmuski ta ekraanile G. Kanini filmis S. Howardi laineid löönud (Pulitzeri auhind) näidendi järgi «Nad teadsid, mida tahtsid» (1940), H. Kosteri tühises kinokomöödias «See algas Evast» (1941, Nõukogude Liidus linastus pealkirjaga «Abielu vastu tahtmist») ja praegu täiesti unustatud Ch. Vidori filmis «Tuttle'id Tahitilt» (1942).

Esimene neist filmidest köitis mingil määral võimalusega mängida peategelase temperamenti ja rahvuslikku koloriiti. Tegemist oli vana itaallasega, kes oli kuulus peaaegu kogu Kalifornias oma imepäraste veinide ja veidrustega. Stsenaariumi autorid naljatasid heatahtlikult vanamehe kire üle moodsate riiete, söömise, joomise ja kenakeste naisterahvaste vastu. Veinimeistri katse leida endale noor ja veetlev mõrsja kirja teel avas režissöörile laia fantaasiavälja. Filmi moraalne iva taandus banaalseks aabitsatõeks — kõik on hea õigel ajal — ja vaevalt küll vastas Laughtoni elukäsitusele. Seda enam, et kangelase edutule abieluodüsseiale vaatamata («veinifestivali» haripunktil abiellub noor Emy noore töölisega) polnud väsimatul taadikesel võrdset jonnakas tahtmises vanadusele mitte alla vanduda, veinijoomises ja kõigi talle kättesaadavate mõnude nautimises.

Võib uskuda kriitikuid, kes kinnitasid, et Laughton esitas oma osa hiilgavalt, kuid mõistagi ei pakkunud see roll Laughtonile sisuliselt midagi.

Komöödia «See algas Evast» kommertspotentsiaal rajanes selle perioodi parima «tuhkatriinu» Deanna Durbini kenal välimusel ja vokaalsetel võimetel (näitlejanna mängis võluvat kaasavarata pruuti, kes ootab rikast printsi) ja Laughtoni koomikuandel. Viimane kehastas kapriisset, despootlikku, elurõõmsat miljonäripapat, kes sõna tõsises mõttes tõuseb surivoodist, et sundida ülekäte läinud poega maha jätma liiderlikku intriganti ja pöörduma oma «tuhkatriinu» juurde tagasi.

Kahjuks polnud režissööri ettekujutustel elurõõmust laia haaret ja Laughtonil tuli piirduda tsitaatidega oma eelmistest filmirollidest. Kihutanud arsti minema, suitsetab kangelane salaja sigarit, pistab kinni tüki liha, hiilib aluspesu väel vaa-

«See maa on minu», 1943.

tama kutsumata ilmunud «tuhkatriinut» ja satub vaimustusse tema haprast kujust, värskest näokesest ning meeldivast häälest.

Finaalis, vastuvõtul poja kihluste puhul, pöördub Laughtoni kangelane orkestrantide poole palvega, mis kõige ilmekamalt väljendab rolli sisu ja koloriiti: «Mängige nii, et muusikas kihiseks šampanja!»

Võime naeratada surma künnisel, sattuda vaimustusse kõige tühisemal põhjusel, rõõmustada unisoonis lähedaste õnnega (vajadus teiste õnne eest võidelda osutus parimaks ravimiks) — kõik see on liigutav ja isegi meenutab näitleja parimaid osasid, ainult et H. Kosteri film on hirmus heasüdamlik ja Laughtoni mässuline humanism liiga siledaks klanitud. Näitlejat ahvatles võimalus mängida täiesti uudses grimmis. Vähemalt nii seletas ta sõpradele oma osalemist filmis «See algas Evast».

Laughtoni lootused saada vähegi huvitavat rolli ei täitunud, kuigi aastail 1942—43 esines näitleja veel kuues filmis. Hollywoodi produtsendid kiirustasid tegema filme sõjast, kuid antifašistliku propaganda tase neis jäi uskumatult madalaks. Ei osatud orienteeruda sõja sünnitanud konflikti sotsiaalses olemuses ega tabada sündmuste atmosfääri. Dramaturgilised trafaretid olid primitiivsed, sõda muutus nois filmides pürotehnikute võistluseks.

Ameerika ajakirjandus tegi maatasa Laughtoni mängu filmis «Valmistu lahinguks» (1942), kus ta kehastas USA merejõudude admirali, samuti filmis «Mees põranda alt» (1943), kus ta esines Esimese maailmasõja veteranina, kes kasvatas Austraalias kaht prantsuse orbu, ja isegi täiesti õnnestunud näitlejatöö Jean Renoiri antifašistlikus agitfilmis «See maa on minu» (1943).

Kriitikud ei väsinud imestamast, kuidas tõrksuse poolest kuulus Laughton nõustus mängima tema talendile nii vähepakkuvates filmides. Nad unustasid, et Laughton polnud üksnes näitleja, vaid oli ka kodanik.

Tõe huvides peab nentima, et Renoiri mitte eriti õnnestunud filmis joonistas Laughton psühholoogiliselt täpse ning eluliselt usutava argliku koolmeistri portree (harjumus vältida iseseisvaid samme oli temasse kasvatatud lapsepõlves) ja kujutas veenvalt selle täiskasvanud lapse ümberkasvamist kodanikuks.

Antifašistlikud agitfilmid ei toonud Laughtonile kuulsust, kuid neis osalemine andis võimaluse üles näidata ühiskondlikku aktiivsust. See-eest Ameerika ajakirjanduse poolt kiidetud rollid kommertsfilmides «Nüüd ja igavesti» (1943), «Canterville'i kummitus» (1944), «Kapten Kidd» (1945) ja R. Siodmaki kriminaaldraamas «Kahtlusalune» (1944) ei pakkunud näitlejale moraalset rahuldust.

Löökfilmis «Nüüd ja igavesti» (osales 79 «tähte», filmisid seitse režissööri) mängis ta ülemteenrit, «Kahtlusaluses» mõrvarist monstrumit, legendaarne Inglise piraat meenutas aga kahtlustäratavalt Henry VIII — taas pidusöögid, joomapeod, prassingud, joomakaaslaste sekka lendavad kondid . . . Üksnes Wilde'i jutustuse ekraniseeringus esitas Laughton enda jaoks ebatavalist kummituse rolli ja luusis suguvõsalossis ringi, pea kaenlas. Lõbus, ülespidi keeratud vuntsidega kummitus šokeeris võttegruppi ja vaimustas publikut.

Kogu selle aja otsis Laughton palavikuliselt väljapääsu: «Sõja ajal olin ma Hollywoodis, ei võtnud osa sõjategevusest ega osanud leida endale kohta elus. Mul oli leping filmistuudioga, mulle maksti ränka raha, kuid filmivõtteid ei saa pidada täisväärtuslikuks tööks. Aastas kulub nendele ainult neli või viis kuud ja nad rakendavad ainult kümnendiku näitleja energiast.» Asi polnud muidugi energia ülekülluses, vaid vajaduses tegelda millegi kasulikuga, inimestele vajalikuga.

Foto 40-ndaist aastaist.

Juhuslik kohtumine stuudio *Universal* arhiivis viis näitleja mõttele hakata tegelema avalike ettelugemistega: «Seal (arhiivis. — Autori märkus) oli kaks haavatut Birminghami haiglast. Küsisin neilt, mida nad õhtuti teevad. Sõdurid vastasid: «Mitte midagi.» Aga mida nad arvaksid, kui paar korda nädalas tuleks mõni näitleja haiglasse ja loeks neile midagi ette? Poisid olid täiesti nõus. Lõpuks ometi olin ma täielikult hõivatud.»

Birminghami haigla patsiendid võtsid Laughtoni vastu jaheda imestusega. Nood üleni haavades, põlenud, jalutud, ilma käteta mehed oleksid meelsamini näinud kenakest «tähte», koomikut või estraadilauljat. Ära saatsid nad näitleja aga aplausiga.

Laughton luges neile ette kümmekond Aisopose valmi, Whitmani värsse ja katkendeid Shakespeare'ist, Dickensist, Washington Irvingist, Maupassant'ist. Võis arvata, et kedagi ei suuda erutada sajandeid tagasi elanud väljamõeldud inimeste elamused. Kuid Laughton pani uskuma paberil eksisteerivate inimeste olemasolu ja muutis nende pisarad ning rõõmud elavaks, inimlikuks, iga kuulaja õnneks ja kannatuseks.

Võib-olla peitus Laughtoni võimes muuta oma esinemine dialoogiks iga üksiku vaatajaga tema jutustajapopulaarsuse saladus.

Igal juhul kujunes see esimene improvisatsiooniline kontsert omalaadseks vestluseks, mille lõppedes palus üks kuulajaist Laughtonit (sellest oli juba eespool juttu) lugeda Abraham Lincolni kõnet Gettysburgis. Sõdur kontrollis ennast, oma õigust ja oma maa õigust. Ainult veendumus Saksamaaga peetava sõja hädavajalikkuses võis rahustada sõduri südametunnistust (ta oli visanud pomme linnadele) ja lohutada tema muret (pärast haavatasaamist oli ta jäänud pimedaks).

Laughton luges Lincolni kõnet. Küsimus «Kas need on ainult sõnad või on neil ka minu jaoks mõte?» ei vaevanud üksnes lendurit ja tema haiglakaaslasi. Küsimus oli peamises — kas tõde, vabadus, demokraatia on tõepoolest olemas või on see kõik pettus, tühjad sõnad? . . .

Ilmselt Laughton närveeris — kõnes oli jutt sellest, millel põhines ka tema usk, tema maailmavaade. Ovatsioonid liigutasid teda sügavalt: «Minu jaoks tähendasid need kaugelt rohkem kui kõik braavo-hüüded *Drury Lane*'il või *Old Vic*'is.»

Aplodeeriti Laughtonile kui inimesele, mitte kui näitlejale, ja ta mõistis seda. Kohtumine Birminghami haiglas määras näitleja edaspidise saatuse.

Just siin, Birminghamis, leidis Laughton tee sõltumatusele. Kogu elu oli ta võidelnud näitlejastampidega ja väikekodanliku, piiratud ettekujutusega õnnest, kohusest ja moraalist. Kogu elu

oli ta vaielnud De Mille'i, Korda, Thalbergi, Hitchcocki, Dieterle ja nende abilistega. Ta oli eluaeg kaitsnud oma ideid ja realiseerinud neid niivõrd, kuivõrd see õnnestus filmitootmise tingimusis. Lõpuks rajas ta oma kompanii, kuid vabaduse asemel sai tunda orjust: ta leidis end De Mille'i, Korda, Hitchcocki, Dieterle olukorras, kes vaatasid filmitegemisele ärimehe pilguga.

Kontsertesinemised andsid talle vabaduse. Stsenarist Laughton valis selliseid teoseid ja katkendeid, mis kõige enam vastasid tema maailma- ja inimesekäsitusele. Režissöör Laughton koostas neist katkendeist kirjandusliku kompositsiooni, mis rahuldas kunstnik Laughtonit. Charles Laughton aga kommenteeris omapoolselt deklamaator Laughtonit lõbusates improvisatsioonilistes vahemärkustes.

Avalikud ettelugemised aitasid lahendada tema jaoks väga terava ampluaaprobleemi. Ühemeheteater, kus kõik oleneb võimest väljendada hääle ja miimikaga karakterite ning elamuste lõputut mitmekesisust, avas suured perspektiivid filmiga võrreldes: «Lavast ei piisanud, Hollywoodist samuti. Minust kasutati ära üksnes veerand. Pealegi on minu välimusega näitlejal rollide valik piiratud: paks mees keskmistes aastates. Ent kui ma jutustan, võin olla kes tahes: väike tütarlaps, vana naine või noor ja veetlev seiklusteotsija.»

Publikule lugemine rahuldas ka Laughtoni vajadust inimestega suhelda. Täpsemalt, see võimaldas näitlejal kontrollida oma moraaliprintsiipide üldkehtivust. Tema arvates pidi kunst andma inimestele uut elujõudu, ja kuulajate reaktsioon, vastupeegeldus, mida ei suuda pakkuda mäng filmis, kinnitas Laughtonile, et tema põhimõtted on õiged, et ta oli täitnud oma kohuse. Avalike lugemiste sellest küljest kirjutab suurepäraselt Laughton ise: «Huvitav, et teatris seob inimesi mingi eriline ühtsus. Selles peitub teatri ilu: meie kõik, ligi poolteist tuhat inimest tohutus ruumis oleme ühel ja samal hetkel hõivatud ühe ja samaga — naerame, imestame või kurvastame, ja meil on hea ning turvaline tunne, sest inimesed meie ümber ei erine millegi poolest meist endist. Olen palju mõelnud tollest ühtsusest ja sellest, mis teater õieti on. Mulle näib, et teatri võlu peitubki peamiselt ühtsustundes. Seepärast, kui tuleme ühisele arvamusele (mis juhtub kõige sagedamini), et näidend on hea või ebaõnnestunud, siis tegelikult me tahame öelda, et temas on tõde või et seal ei ole tõde, mis võimaldaks meil tunnetada seda ühtsust. Kuid ühtsustunne, mis teatris vahel tekib, on üks suurimaid rõõme, mida elu meile toob.»

Edu Birminghamis tiivustas Laughtonit. Nädala pärast tuli ta tagasi samasse haiglasse uue programmiga. Taas oli tal edu:

tema esinemine oli teadlikult määratud haigetele, kes on kaotanud lootuse, kannatustest piinatud inimestele. Palju aastaid oli Laughton rõhutanud, et rõõmustada tuleb selle üle, kuidas elad, aga mitte selle üle, et sa elad. Nüüd aga ülistas ta iga esitatava palaga olemisrõõmu ja lõpetas esinemise sõnadega: «Imetore on püüda elada kauem, kui see on võimalik. See on parem kui soovida surra.»

...Lõppes sõda, näitleja olukord Hollywoodis oluliselt ei muutunud, mõte alalistest kirjanduslikest ettelugemistest valdas teda järjest enam. Tekkis küsimus: kuidas seda organiseerida?

«Mul polnud niisuguse ettepanekuga kuhugi pöörduda. Kogemuste põhjal teadsin, et mul pole organisaatoritalenti. Ma ei suutnud üürida saali, minu tuttavad ütlesid, et niisuguseks asjaks saali üürida ei maksa. Ma ei tea, kuidas see juhtus, et sattusin lugema televisioonis katkendit piiblist. Teisel õhtul helistas mulle keegi Paul Gregory ja hakkas korraldama minu esinemisi.»

Music Corporation of America noor 31-aastane osakonnajuhataja Gregory, energiline ja taibukas mees, otsis juhust läbi lüüa impressaariona. Idee organiseerida turnee Laughtoni piiblilugemisega näis talle küll riskantne, kuid perspektiivikas.

Laughtoni esinemised said sündmuseks Ameerika kultuurielus. Asi pole ju arvudes (kuigi auditoorium kokkuvõttes moodustas mitmed sajad tuhanded), vaid huvis inimese ja tõelise kunsti vastu, mille Laughton äratas. Massauditooriumi vaibumatu huvi intrigeeris näitlejat: «Hakkasin koguma materjali avalike ettelugemiste kohta; lugesin Charles Dickensi ja Fanny Kemble'i suurepärastest turneedest ja mõistsin, et ma pole leiutanud midagi uut, lihtsalt jätkasin ameerikalikku traditsiooni. Vastupidiselt sellele, mida mulle rääkisid meelelahutustööstuse esindajad, kogesin ma kõikjal kirglikku teadmistejanu.»

Pärast Laughtoni esimest turneed kasvas ootamatult huvi koduste lugemistundide vastu. Väidetakse, et keskmine ameeriklane ei armastavat eriti raamatuid. Laughtoni esinemiste lõppedes tulid sajad inimesed, tavalised keskmised ameeriklased, näitlejat tänama ja soovisid teada, kuidas saada deklamaatoriks.

Ajakirjades ilmusid «Laughtoni viis nõuannet kodusteks ettelugemisteks». Näitlejal polnud kahju kulutada aega esinemisteks üliõpilas- ja harrastusteatrites. Ta esitas katkendeid kirjandusteostest ja õpetas ühtlasi, kuidas seda teha.

Hollywood tarbis endiselt vaid osa Laughtoni ajast ja energiast. Ta katsetas visalt oma võimeid uutel aladel. Elsa Lanchester ja Gregory olid meeleheitel: selle asemel, et kinnistada saavutatud edu ja organiseerida teine turnee, raiskas ta

aega harrastusnäitlejaile, algajatele režissööridele või lihtsalt unistajatele, nagu oleks tema jõud ja energia ammendamatu. Laughtonit «taltsutada», sundida teda allutama oma ettevõtmised tervele mõistusele oleks olnud võimatu ja ka ülekohtune. Tuntud ameerika kriitik Alva Johnston nimetas Laughtonit «suureks inimeseks, kes paljudest talle võimalikest teedest valis näitlejatee». Elsa Lanchester abikaasana mõistis selle iseloomustuse sügavust ja täpsust.

Tuli leppida sellega, et Laughton võttis oma tiiva alla algajaid näitlejaid, kes unistasid lugeda kontsertettekandes Shakespeare'i näidendeid. Uus trupp *Charles Laughton Players* polnud rajatud ärilistele alustele ja selle juhtimine ei andnud Laughtonile midagi peale tegutsemisrõõmu. Kuid seda ta just otsiski.

Neli korda nädalas muutus Laughtonite maja Santa Monicas improviseeritud stuudioks. Elsa Lanchester tõmbus kööki — võõrastetoa olid vallutanud tema mehe õpilased. Nad istusid toolidel, diivanitel, põrandal. Proov kulges täieliku usalduse ja sundimatuse õhkkonnas. Harjutuspäevadel vältisid sõbrad Laughtoni maja — iga sisseastuja sai oma «rolli» teksti ja muutus näidenditegelaseks. Kord sattus Laughtoni juurde Edward Robinson. Kinos mängis ta peamiselt gangstereid ja nuhke, tugevaid ja tigedaid inimesi. Ta ei soovinud põrmugi lugeda Shakespeare'i, kartes, et ninakas noorus võiks hakata teda kritiseerima. Laughtoni vihane käratus sundis ta alla vanduma ja Robinson istus seal kogu õhtu. Hiljem meenutas ta mõnuga seda kodukontserti.

Uustulnukast pedagoog ja tema 17 õpilast (mõned neist, nende seas Shelley Winters, said hiljem kuulsaks Hollywoodis) suhtusid sellesse tegevusse tõeliselt laughtonliku entusiasmiga. Näitleja sõbrad võtsid *Charles Laughton Players*'i esimese lavastuse, Tšehhovi «Kirsiaia» edu täiesti enesestmõistetavana.

Näidendi valiku dikteerisid mitmed tegurid: huvi vene dramaturgia vastu, Laughtoni mälestus oma esimestest sammudest professionaalsel laval, tänulikkus F. Komissarževski vastu. Seekord mängis Laughton episoodilist osa — nüüd debüteeris ta lavastajana. Tema suur tüse kogu ilmus igale poole — ta tegi proovi, kontrollis, kas näitlejate kõne on kuulda parteri tagumistes ridades ja kas lavavalgustus on korras.

Näidend pidas laval vastu viis kuud. Iseenesest oli see Ameerikas haruldus, sest üksnes «Broadway metropoli» teatreil oli seal kõrge professionaalne tase ja soliidne autoriteet, edu aga sõltus sageli kommertslikest, sensatsioonilistest asjaoludest. Kõnekad on ka ajakirjanduse vastukajad: «Need on võimekad näitlejad, Laughton on aga iga rolliga suurepärast tööd teinud.»

Kui «Kirsiaia» etendused lõppesid, veensid E. Lanchester ja

P. Gregory Laughtonit truppi laiali saatma: tegutsemine pedagoogi ja režissöörina ähvardas tema näitlejakarjääri. Kuid see ei muutnud midagi. Laughton lükkas endiselt otsustavalt tagasi Hollywoodi produtsentide ettepanekud (ikka needsamad banaalsed rollid) ja võttis käsile B. Brechti «Galilei elu» lavastamise. Kuigi see näidend tundub traditsioonilisena saksa dramaturgi teiste teostega võrreldes, nõudis kavatsuse täideviimine suurt pealehakkamist, optimismi ja meisterlikkust.

Ameerika näitlejatel, kes on üles kasvanud traditsioonilise dramaturgia baasil, tuli end harjutada Brechti teatri uudse vormiga. Ameerika vaataja provintsiaalsus (mida veel praegugi nendivad Euroopa näitlejad) tegi ülesande veelgi keerukamaks. Juba B. Brechti nimi ja talle külgekleepunud «punase» reputatsioon tähendasid ilmajäämist ametliku kriitika heatahtlikust suhtumisest. Vaid parandamatu optimist võis oletada, et ameeriklased lepivad poliitilise näidendiga ja selle autori kodanlusevastase platvormiga, mis selgelt vastandab rahva ekspluataatoreile ja nõuab, et teadus eksisteeriks rahva jaoks. Seda enam, et lavastamise idee tekkis šovinistlikul joovastushetkel ameerika teaduse triumfist: alles hiljuti olid aatomipommid hävitanud Hiroshima ja Nagasaki.

Laughtoni osa lavastamise käigus oli mitmekülgne. Koos Brechtiga tõlkisid nad näidendi inglise keelde, tegid teksti ringi, lühendasid ja muutsid seda. Brechti mälestused Laughtoni tööst rolliga kujutavad endast unikaalset dokumenti (näitleja loominguprotsess dramaturgi pilgu läbi) ja sunnivad imetlema Laughtoni energiat ning andeulatust, tema püüet viimse täiuse poole.

Laughtoni individuaalsus ja talent imponeerisid Brechtile. («Kuigi Laughton mängis sellesama Londoni laval, mis on muutunud täiesti ükskõikseks lavakunsti vastu . . . Laughtonis elas veel see vana, Elizabethi-aegne London, kelle kireks oli just nimelt teater.») Tänu sellele tekkiski näitleja ja lavastaja koostöö. See algas tõlkest. Brecht soovitas episoodi ligikaudset tõlget, mängis selle Laughtonile ette, näitleja aga leidis igale repliigile täpse inglisepärase intonatsiooni. Tõlkemeetodiks kujunes lavaline esitus. Töö tekstiga muutus prooviks. Näitleja aitas Brechtil leida vajalikku sõna või väljendit ning töötas koos dramaturgiga läbi ka iga repliigi: «Ta . . . otsis tekste välja kõige erinevamatest kirjanduslikest allikatest, et uurida mõnd kunstilist võtet või erilist kõnekäändu Aisoposel, Molière'il, Shakespeare'il või piiblis. Ta korraldas mu kodus Shakespeare'i ettelugemisi . . . Analüüsisime põgusalt loetud katkendeid, mõnd «aariat» või andekat algusstseeni. Need olid väga erinevad ja omapärased harjutused, mida ta hiljem

kasutas teistes töödes . . . Kord üüris ta stuudio, kus salvestasime ligi pool tosinat erinevat plaati maailma loomise loost. Mina-vormis rääkides oli ta kord aafrika kolonist, kes kõneleb neegritele sellest, kuidas jumal lõi maailma, kord inglasest kammerteener, kes kirjeldab maailma loomist nii, nagu on kuulnud oma lordilt. Meile oli niisuguseid laiendatud harjutusi vaja sellepärast, et tema ei osanud sõnagi saksa keelt, ja et välja töötada eri repliikide intonatsiooni ning stiili . . . Tulemused kirjutas ta üles fraas-fraasilt ja kandis neid päevade kaupa kaasas, kogu aeg neid ümber tehes.»[1]

Nagu väidab Brecht, hoidis ettevalmistav ja ülekordav mängimismeetod ära «psühholoogilised» diskussioonid: dramaturg võttis vahetult osa näidendi keskse tegelaskuju loomise teadlikust ja alateadlikust protsessist (erandlik nähtus, mis sai võimalikuks tänu Brechti ja Laughtoni vabatahtlikule koostööle).

Brecht ei protesteerinud, kui Laughton nõudis mitme katkendi kärpimist, mis ei tundunud talle lavaliselt huvitavatena. Näitleja nõuandel teravdas dramaturg näidendi poliitilisi aspekte. Tavaliselt rõhutas Laughton oma antipaatiat poliitika vastu (mõeldes politikaanlust), mis tungib taideilma ja surub kunstnikule peale esteetikaväliseid probleeme. Kogu elu oli ta lahendanud kaasaja teravaid konflikte eetilis-moraalsel tasandil. Kuid Laughtoni püüd näidata «asju nii, nagu nad tõepoolest on» oli nii suur, et ta nõudis «näidendi paljude kohtade tunduvat teravdamist ja soovitas ise, kuidas seda teha, ainult seepärast, et need tundusid talle «pisut nõrgavõitu olevat», mille all ta mõtles ainuüksi nende mittevastavust elutegelikkusele»[2].

Brecht, kellel polnud kalduvust meelitusi ütelda, andis Laughtonile enda arvates kõige kõrgema tunnustuse («kaasaegse realistliku kunsti meister»), mida kinnitas oma värsskirjas:

«Veel räsisid teineteist meie rahvad,
Kui meie,
Kummargil räämas vihikute kohal ja
Tuhnides tohututes sõnaraamatutes,
Tõmbasime järjest maha ridu
Ja taastasime neid uuesti esialgsel kujul
Parandusteräga alt. Ja järk-järgult —
Samal ajal, kui meie pealinnades varisesid majade seinad —
Langesid meid eraldavate keelte ja dialektide müürid.
Ja nii,

[1] *Брехт Бертольт.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. в 5-ти томах. Т. 5/1. М., 1965. С. 342—343.
[2] Samas, lk. 342.

Tegelaste ja sündmuste diktaadi all
Sepitsesime me üheskoos uue teksti.
Mina muutusin näitlejaks,
Imiteerides tegelaste liigutusi ja intonatsioone, aga Sinust
Sai kirjanik. Kuid seejuures me mõlemad
Jäime truuks oma elukutsele . . .»[3]

Oma põhimõtetele ustavalt alustas Laughton tööd rolliga ajastu ja keskkonna tundmaõppimisest. Ent nagu meenutab Brecht, polnud ta raamatukoi ega uurinud füüsikat, vaid füüsikute käitumist. Lavastajatöö ning proovide juhtimise kõrval tegeles ta ka kunstilise kujundusega: tellis Disney kunstnikelt dekoratsioonide humoristlikud eskiisid, täpsustas tegelaste kostüümid ja iga stseeni värvilahenduse — autorite kavatsuse kohaselt pidi Galilei seisukorra dramaatilisust väljendama ka värvitoon. Palju tööd kulus osatäitjate peale, eriti monoloogidele, mida tuli lühendada, et mitte tegevust «aeglustada». Erilist tähelepanu pöörati kostüümide ja miljöö sotsiaalsele väljendusrikkusele, kuigi Laughton ja Brecht põhilises vältisid naturalistlikku elusarnasust.

Brechti näidendi lavastamine ei toonud näitlejale mingit materiaalset tulu. Ta sai kaheksa dollarit nädalas, kuid mõtles juba uuest «avantüürist» — teha «Galilei elus» tegev kollektiiv «alaliseks teatriks klassikalise repertuaariga nagu *Old Vic*» . . .

«Galilei» proovid kestsid kogu 1946. aasta — Laughton andis sellele tööle esmajärgulise tähtsuse. Võiks ehk tunduda imelik, et teda niivõrd haaras lugu õpetlasest, kes heitis reaktsioonile väljakutse, kuid ei kannatanud välja tõe eest peetava võitluse raskust ja andis alla. Oli ju Laughton varem nii kirglikult ülistanud inimese hingejõudu! Kuid pöördumine Brechti näidendi poole ei võinud olla juhuslik. Laughton nõudis, et Brecht redigeeriks finaali nii, et vaatajal ei jääks mingit võimalust Galileid õigustada. Seega dikteeris esinemise «Galilei elus» sügav sisetarve, tahtmine öelda midagi varjatut, tähtsat.

Kõige tõenäolisemalt nägi näitleja Brechti Galilei languses oma seniste ühiskonna poolt hüljatud kangelaste üksiklasemässu seaduspärast tagajärge. Uhked ja alandatud, kaitsetud ja alistamatud, jäävad nad ikkagi vaid paariateks, väljatõugatuteks, ja poolkerjuslik vaba boheemlaselu, mis võtab oma hõlma kõik «autsaiderid», võib tunduda väljapääsuna vaid piiratud ekraaniaja ulatuses. Igas rollis tunnetas Laughton niisuguste *happy end*'ide illusoorsust. Ta tahtis näidata «asju nii, nagu nad tegelikkuses on», ja pidi paratamatult tunnetama

[3] Samas, lk. 483.

vaba ja sõltumatu renessansliku inimeseideaali kokkusobimatust antihumaanse ühiskonna argireaalsusega. Renessansi revolutsioonilise vaimu kehastaja Galilei langemine reaktsiooni taandumise eelõhtul illustreeris sotsiaalse eneseisolatsiooni perspektiivitust ja tragismi veenvas ning ilmekas vormis.

Lahtiütlemine illusioonidest ei tähendanud Laughtoni jaoks lahtiütlemist oma veendumustest ja ideaalidest. Tõde jääb tõeks isegi siis, kui teda keegi ei kaitse. Tõe mõnitamine tekitab vahel palju tugevama emotsionaalse reaktsiooni kui tema kaitsja kõige kangelaslikum tegu. Ässitades tahtlikult vaatajat oma kangelase vastu, kutsus Laughton olema mehine ja sisemiselt tugev, austama tõde, armastama tööd ja vabadust. Teiste sõnadega, ta esitas vaatajale oma ideaali . . .

Brechti päevikud «Galilei» lavastamise päevilt näitavad kujukalt, kui sügavalt ja sihikindlalt jälgis Laughton Galilei evolutsiooni kõiki faase: vabamõtlejast/teadlasest Medici õukondlaseks, inkvisitsiooni vangiks (vaikimise kokkulepe lubas tegelda «puhta teadusega» enda jaoks), oma õpetusest taganenud ja spioonidest piiratud raugaks, kes salaja pani kirja oma teadusliikku testamenti pealkirjaga «Arutlused».

Kogu etenduse vältel kujutas näitleja Galilei halastamatut sisevõitlust, võitmatut tungi tõelise teaduse poole ning seepärast tundus tema tõesalgamine ühtaegu traagilise ja reeturliku teona.

Laughtoni hinnangus oli tegelaskuju negatiivne, kuid tugev, erakordne isiksus. Selline käsitlus nõudis tema kapitulatsiooni veenvat põhjendust. Kujutades füüsilist närbumist ja allakäiku kui moraalse languse paratamatut tasu, suutis näitleja niisama usutavalt selgitada kangelase lüüasaamise põhjusi.

Brechti tunnistust mööda tegi Laughton kõik, et tema kangelane poleks elukauge intellektuaal, vaid tavaline lihtsurelik, ehitaja kätega tugev ja terve mees — inimene, kes meelelisi naudinguid peab tähtsamaks kui «keskmine» indiviid, kuigi ta pole kaugeltki Falstaff. Meeleliste ihadega (neid juba oskas näitleja kujutada!) seletub paljus Galilei kõikumine ja argus. Liiga kõrgelt hindas ta mugavust ja elumõnusid, liiga suur oli tema hirm füüsiliste piinade ees.

On iseloomulik, et Laughton teadlikult ei mänginud enese kasuks välja Galilei raugastumist, pimedaksjäämist, mille põhjustas tema suutmatus mitte lõpuni põlvili jääda («Arutlused» kirjutas ta salaja, kuuvalgel). Juba esimestes stseenides rõhutas Laughton Galilei idealistlikku usku mõistusesse, tema kindlat veendumust inimese loomulikus tungis tõe poole, mis ei sõltu isiklikest huvidest ega sotsiaalsetest sümpaatiatest. Edaspidi viis see veendumus teaduse apoliitilisuses ja sõltumatuses Galilei

saatusliku veani — lahtiütlemiseni «noore, progressiivse kodanluse toetusest». Nagu kirjutab Brecht, mängis Laughton stseenis valajaga «äärmiselt teravalt ja jõuliselt», kuna just loobumine Vanni abist otsustaski kangelase üksijäämise ja lüüasaamise.

Töö Brechti näidendiga tähendas Laughtonile tähtsat sammu ühiskondlike suhete sotsiaalse olemuse mõistmises. Seni näiliselt «apoliitiline» artist pidas oma peamiseks ülesandeks näidata, et Galilei õpetus ohustas omandiprintsiipe ja leidis seepärast vaenuliku vastuvõtu. Ta nõudis karnevalistseeni muutmist, kus rahulolematu rahvas astub õpetlase kaitseks välja: tema ettepanekul hüpitavad gildi esindajad õhus kardinaliks riietatud nukku. Galilei draama sotsiaalne olemus tundus Laughtonile niivõrd tähtsana, et ta keeldus mängimast näidendi ühes New Yorgi lavastuses, kus see stseen taheti kärpida.

Vastavalt rolli sotsiaalsele kontseptsioonile esitas Laughton ka Galilei vangistamisstseeni. Kangelane võtab arreteerimiskäsku täiesti külmavereliselt. Lüüasaamine ei taba mitte «abitut ja ebateadlikku inimest, vaid inimest, kes on teinud suure vea».

Kõrvu stseenidega, mis kujutavad Galileid hiilgava, kirglikult oma kutsumusele andunud õpetlasena (selles suhtes on ehk kõige tugevam tema tütre kihluse katkemise episood — Galilei isegi ei märka Virginia minestust ja jätkab katset, tundumata seejuures julmana), võimaldas materjal näidata tema puudusi — küünilisust, egotsentrismi.

Loomulikult kasutas Laughton kõiki neid võimalusi, pisendades kangelast eriti vaidlusstseenis Medici õukonnateadlastega. Noore hertsogi kaaskond suundub ukse poole, erutatud Galilei jookseb Medici kannul kuidagi koeralikult, «silmapaistvalt orjalikult, koperdab väärikuse kaotanult» . . .

Nagu kirjutab Brecht, õnnestus Laughtonil tekitada vaatajais «ilmset põlgust» Galilei vastu, kuid ka «õudust niisuguste alanduste ees, mis inimest madaldavad».

Sellest aspektist oli kõige ilmekam lahendus leitud kohtumisstseenis õpilastega pärast lahtiütlemist oma vaadetest. Brechti remark kõlab nii: «siseneb tundmatuseni muutununa». Kuid Laughton säilitas Galilei välimuse muutumatuna ja pani tunnetama sisemist ümbersündi: «Tema nagu liigestest lahti kõnnakus ja muhelemises oli midagi infantiilset, midagi räpast nagu uriinipidamatuse all kannatajal; ta lubas endale vabadust selle sõna kõige alamas tähenduses, minetas elementaarsed pidurid.»[4] Nagu mulle tundub, peitus selles lõtvuses suurim põlgus iseenda vastu — Galilei langus oli jõudnud viimse piirini.

31. juulil 1947. aastal toimus Beverly Hillsis (nüüd on see

[4] *Брехт Бертольт.* Театр . . . Т. 5/1. С. 366.

väike linnake läinud suure Los Angelese koosseisu) «Galilei elu» esietendus. Sel polnud edu. Tegu polnud tõenäoliselt lavastuse ega Laughtoni või teiste osaliste ebaõnnestumisega (Brechti biograafide kinnituse järgi mängis Laughton suurepäraselt), isegi mitte Galilei kuju ootamatu tõlgitsusega, mis oli vastuolus kooliraamatuist saadud ettekujutusega targast põikpeast.

Tõeline põhjus seisnes Brechti ebaharilikus maneeris, publiku provintsialismis, autori sotsiaalse platvormi vastuvõtmatuses.

Sellest hoolimata kestsid etendused edasi, algul Beverly Hillsis, hiljem New Yorgis — uue tegelaskoosseisuga. Vastupidi legendile «Galilei elu» üldisest läbikukkumisest igal pool meenutab Brecht neid päevi ise nii: ««Galilei elu» lavastust, mida valmistati ette mitu aastat ja mis sai teoks tänu kõigi osaliste ennastsalgavusele, vaatas vaid kümne tuhande inimese ümber . . . Kõik etendused läksid täissaalile, kuigi arvustus oli halb. Sellele rääkisid vastu selliste inimeste nagu Charles Chaplini ja Erwin Piscatori heakskiitvad hinnangud, samuti publiku huvi, mis oleks arvatavasti kindlustanud täiskassa pikaks ajaks; kuid et lavastuses osales väga palju näitlejaid, polnud sissetulek eriti suur isegi optimaalses seisus, ja ühe mänedžeri, suure kunstiarmastaja ettepanekut ei saadud vastu võtta, kuna Laughton, kes oli juba korduvalt «Galilei» pärast ära öelnud filmirollidest ja üldse palju ohvriks toonud, ei tahtnud järjekordselt ühest pakkumisest loobuda. Seepärast jäigi «Galilei» lavastus suure näitleja eksperimendiks, sest teenides ülalpidamist väljaspool teatrit, võis ta lubada endale luksust esitada oma suurepärane töö väheste hindajate kohtu ette.»[5]

Võib-olla pole Brecht antud juhul küllalt objektiivne. Kuid ometi väärib tema arvamus rohkem tähelepanu kui ameerika ajakirjanduse väited. Eriti kui arvestada, et Laughtoni lavastuse saatuse otsustas mingil määral ka Brechti väljakutsumine Ameerika-vastase tegevuse uurimise komisjoni istungile ja seejärel dramaturgi äkiline ärasõit piiri taha.

Nii või teisiti, kuid Laughtoni biograafid Ameerikas kirjutavad tema koostööst Brechtiga häbeliku kiirustamisega ja suhtuvad esinemisse Galilei rollis kui ühte tema mõistatuslikku veidrusse. Nagu mulle näib, on märksa objektiivsem nõukogude teatriteoreetik A. Obraztsova, kes peab Galileid üheks näitleja parimaks saavutuseks, «milles kõige eredamalt ilmnes tema poliitiline temperament, tema mõtteküpsus».

Mõneks ajaks pöördus Laughton Hollywoodi tagasi. Esime-

[5] *Брехт Бертольт*, Театр . . . Т. 5/1. С. 376.

«Paradine'i kohtuasi», 1948.

seks rolliks oli sadistlik kohtunik Hitchcocki filmis «Paradine'i kohtuasi». Laughton isegi ei vaadanud filmi pärast võtete lõpetamist.

1948. aastal osales ta veel neljas filmis. Esimesel pilgul vähemalt ühes neist, Remarque'i «Triumfikaare» ekraniseeringus, võis eeldada huvitavat dramaturgilist materjali. Kuid režissööri L. Milestone, kes oli kunagi tunnustust võitnud Remarque'i romaani «Läänerindel muutuseta» kinoversiooniga, sai kahetsusväärse läbikukkumise osaliseks. Milestone'i huvi Laughtoni vastu seletus viimase «pahelise» ampluaaga. Melodramaatiline lurjus, gestaapolane Haake, kelle finaalis tapab peategelane, ei kuulu muidugi Laughtoni väljapaistvate tööde hulka. Ei toonud talle rõõmu järgmisedki rollid: vaimulik «Tütarlapses Manhattanilt», paheline ajakirjandusboss, kes tapab armukese ja veeretab süü oma peatoimetajale («Mäng surmaga»), vastumeelne lunija («Pistis»). Produtsentide kalduvus anda Laughtonile mitte üksnes ühelaadseid, vaid ka kolmandajärgulisi, episoodilisi osi mõjus kindlasti nukrakstegevalt.

40-ndate aastate lõpp ei toonud midagi lohutavat: režissöör B. Meredith ja näitleja Franchot Tone kutsusid Laughtoni

Maigret' rolli detektiivfilmis «Mees Eiffeli tornis» (1949). Vaataja tähelepanu keskendus mõrvarile (F. Tone), kriitikute pilku köitsid filmis Pariisi dokumentaalkaadrid. Kaks aastat hiljem ilmus Laughton ekraanile alatu aristokraadi rollis õudusfilmis «Kummaline uks». Ja seegi kord teisejärgulises osas — filmi «täheks» oli Boris Karloff.

Arvustajad kehitasid õlgu — miks mängib Laughton silmanähtavalt sobimatutes osades? Vastuse sellele oli andnud juba Brecht. Laughtoni teatrieksperimendid nõudsid raha, mida ta teenis filmis. Nüüd oli teda vallanud juba uus idee: lavastada kontsertettekandes B. Shaw' näidendi «Inimene ja üliinimene» kolmas vaatus («Stseen taevas»), mida kunagi ei esitatud koos kogu näidendiga. Kontsertettekandeks sobis ta oivaliselt.

Vastuses Laughtoni diplomaatilisele kirjale, milles ta palus luba kolmanda vaatuse lavastamiseks (näitleja meenutas esimest kohtumist dramaturgiga pärast esinemist Higginsi rollis), avaldas Shaw' mõningat kahtlust. Esiteks, korduvad katsed interpreteerida laval «Stseeni taevas» polnud seni veel edu toonud. Teiseks, miks valis Laughton just selle näidendi ja selle vaatuse: «See on ju ainult tühi sõnade kõlin.»

Näitleja vastas lühidalt, Shaw' stiilis: «Ent missuguste sõnade!» Dramaturg jäi nõusse.

Laughton värbas lavastusse kolm tuntud näitlejat: oma vana sõbra *sir* Cedric Hardwycke'i, prantslase Charles Boyer' («Boyer on tiraadide meister ja just seda on vaja Shaw' puhul») ja ameeriklanna Agnes Mooreheadi (kes oli saanud kuulsaks pärast oma debüüti Orson Wellesi filmis «Kodanik Kane»).

Nagu tavaliselt, tegi proove Laughton. Tema nõudlikkus tundus väljakannatamatuna isegi auväärsetele professionaalidele. Laughton tahtis saavutada iga intonatsiooni, pausi ja žesti maksimaalse varjundirikkuse. Boyer küsis naljatades: «Charles, kas te mitte kunagi ei puhka?» «Miks peaksin puhkama, kui ees on terve igavik!» vastas Laughton. See polnud poos, vaid omalaadne elukäsitus.

Tema jaoks tähendas elu otsinguid, vaevanägemist, loomingut. Tolles loomingujanus peituski Laughtoni kirglik armastus elu vastu. Talle kuulub huvitav mõttekäik elust ja surmast. «Kord rääkisime kunstist minu hea sõbra Jean Renoiriga ja tulime järeldusele, et kui me üldse surma pelgame, siis ainult seepärast, et meile jääb nii vähe aega kunsti tundma õppida. Sest kunsti on koondunud kõik, mis inimesel teada tasub.»

Kriitikute süngete prognooside kiuste oli lavastusel tõeline edu. Pärast kogu 1950. aasta kestnud ringreisi USA-s esitas Laughtoni minitrupp «Don Juani põrgus» (nii oli lavastus pealkirjastatud) *Carnegie-Hall*'is. Publiku vaimustatud vastuvõtt

sundis vaikima isegi pahasoovijad. Etendused viidi üle Broadwayle. Kriitikud möönsid, et Laughton on korda saatnud ime — neli õhturiietuses inimest seisavad pultide taga ja loevad viiskümmend aastat vana süžeeta näidendit, mille sisuks on filosoofilis-intellektuaalne diskussioon don Juani, Komandori raidkuju, donna Anna ja inimsoo vaenlase vahel, kes raudse loogikaga tõestab vaidluskaaslastele, et inimene on oma kõlvatuse ja julmusega ületanud Saatana jõud ja muutnud juba ammu maailma põrguks.

Lavastus võlgnes oma edu peamiselt Laughtonile Saatana osas. Ümaranäoline, intelligentne, läbinisti auväärne prillidega härrasmees ei sarnanenud esimesel pilgul põrmugi traditsioonilise põrguvürstiga. Kuid mida edasi, seda enam muutus too tagasihoidlik, vaguralt pea langetanud härra, kes püüdis varjata oma kelmikat naeratust. Lõpuks sai Laughtonist märkamatult sarkastiline, enesekindel ja küüniline Saatan, kes on veendunud oma võimsuses ja inimese pahelisuses.

Edu tiivustas Laughtonit. Ta hakkas otsima ainet uueks lavastuseks. «Don Juan põrgus» jätkas veel oma lavaelu, kui Laughtoni impressaario Gregory soovitas tegelema hakata Stephen Vincent Benéti poeemiga «John Browni keha». Näitleja tundis seda kuulsale neegrite vabaduse eest võitlejale pühendatud poeemi ainult katkendite põhjal ja suhtus ideesse eitavalt. Ent kui ta oli poeemi täielikult läbi lugenud, köitis teose eepiline jõud, võrdsuse ja demokraatia eest peetava võitluse paatos teda niivõrd, et ta asus viivitamatult tööle: lühendas teksti kahetunniseks ettekandeks, kutsus näitlejad, visandas tulevase lavastuse stiililise lahenduse. Tema kavatsuse kohaselt pidid kolm näitlejat lugema mikrofoni värsse. Lava sügavusse paigutatud statistid moodustasid koori. Järjekordne eksperiment, seekord antiikteatri traditsioonis, võttis hulga aega. Laughton ise endale osa ei võtnud, kuid sai jällegi sisemise rahulduse, võimaldades ennast tõeliselt näidata sellistel andekatel näitlejatel nagu Raymond Massey ja Judith Anderson ning melodraamades ühenäoliseks muutunud Tyrone Power.

Edu tuli selgi korral. Kriitikud murdsid päid, kumba lavastust eelistada — Shaw'd või Benétit. Raymond Massey, kes isegi välimuselt ideaalselt sobis Lincolni ossa, mängis hiilgavalt põhjaosariiklaste juhti. Judith Anderson sai edukalt hakkama raske ülesandega (tema kanda olid kõik naisosad naiivsest Malloryst julma istanduseperenaiseni) ja pani imetlema ümberkehastumiskunstiga. Kartusest hoolimata oli hea ka T. Power. Laughton tundis ära näitlejate potentsiaalsed võimed, isegi kui neil ei õnnestunud neid võimeid ilmutada: «Mida te arvate

filmitäht Tyrone Powerist? Nägite, milleks ta on võimeline, kui talle vaid anda osa tõelises draamas!»

Laughton võis rahul olla. Kriitikud olid talle ette kuulutanud lõojangut, kuid töö teatris tõi talle tagasi loomingurõõmu, mida ta oli Hollywoodis nii harva tunda saanud. Traditsiooniline ringreis (kompositsiooniga John Brownist) läks toredasti. Ta esines televisioonis iseseisva programmiga «See on Charles Laughton», luges raadios H. Melville'i «Moby Dicki», astus oma piibliainelise kompositsiooniga New Yorgi publiku ette.

Kõik see tegi Hollywoodi rahutuks. Nagu tunnistab K. Singer, küsis ühel tähtsal nõupidamisel produtsent, kelle filmis näitleja oli mänginud ilma erilise eduta: «Mõtleme, et meie uurimisosakonnad ja ühiskondliku arvamuse küsitlused võimaldavad tunnetada maa pulssi. Sellest hoolimata kaotame raha, oleme sulgenud ligi kuussada kino, kaotasime 1952. aastal televisiooni konkurentsi tõttu seitse miljonit vaatajat. Ja seal tuleb Gregory ja paneb Laughtoni sadulasse. Nad lähevad oma ettelugemistega ringreisile ja koguvad üle poolteise miljoni. Mida see siis tähendab?»

Vastuseks sellistele küsimistele kinnitas Laughton, et inimesed on väsinud seikluste ja kuritegude pseudoromantikast ja et kunst on võimeline haarama miljoneid, kui ta läheb õiges suunas: «Publik on valmis kuulama tõelist kirjandust mis tahes annustes . . . Ta armastab väga kõrgdraamat ja kõrgkomöödiat . . .»

Hoolimata sellest, et Laughton jätkas üha tööd filmis, mööduvid kümme viimast aastat tema elust peamiselt teatri tähe all. 50-ndate aastate keskel, kui näitleja edu oli kriitikute hambad hellaks teinud, tuli tuntud teatriteadlane Eric Bentley välja mõtteavaldusega, et silmapaistva teatritegelase oreool Laughtoni nime ümber ei vasta tegelikkusele. Kõik lugemisõhtud, kontserdid, ringreisid poeemide ja näidendikatkendite esitamisega on absurd, müstifikatsioon. Kui Laughton esineks tõelisel laval, alles siis tunnistaks Bentley teda kui teatrinäitlejat.

Vastuseks sellele teatas Laughton dramaturg C. N. Bermani näidendi «Lord Bengeau» eelseisvast lavastusest ühes Broadway teatris. Kuid see ei saanud siiski teoks, sest kirjanik H. Wouk pakkus kontsertesituseks oma jutustuse «Mäss «Caine'il»». Laughtoni ettepanekul kirjutas Wouk jutustuse motiividel näidendi «Sõjakohus «Caine'i» mässu asjus».

See keeruline näidend (jutustus kohtumõistmisest ohvitseri üle, kes surus karmilt maha alluvate ülestõusu esimestel päevadel pärast Pearl Harbori, kui valitses üldine paanika ja segadus) oli Laughtoni käsitluses kahe vastuolulise idee — kohusetäitmise ja inimlikkuse — intellektuaalne duell. Näidendi

potentsiaalseile vastaseile, kes võiksid süüdistada näidendi autorit militarismis, öelgem, et tahtmatult tekkiv paralleel filmiga «Mäss «Bountyl»» on täiesti metafüüsiline. Kui Lloydi filmis põrkuvad argielu tingimusis sadist Bligh ja inimlikku kohtlemist nõudev meeskond, siis mäss «Caine'il» toimub erakordseis tingimusis, kui kodanikukohus ja distsipliin peavad endale allutama kõik muud kaalutlused.

Nagu selgitas oma kontseptsiooni Laughton, on «Quigg (peategelane. — *Autori märkus*) ohver. Teda ei oleks tohtinud panna «Caine'i» komandöriks. Kuid kui algas sõda, mil komandöriautoriteet rippus juuksekarva otsas, võis ainult sellistele inimestele usaldada võimu, sest nad olid saanud eriettevalmistuse. Need, kes algatasid mässu Quiggi vastu, mõtlesid vaid isiklikule mugavusele. Komfort pole elus kõige tähtsam . . . Kas Quigg on julm või mitte, kuid ta oli siis hädavajalik. Kui poleks olnud temataolisi inimesi, oleksid natsid võinud Mississippil jaapanlaste kätt suruda.»

Nagu kirjutab Jerry Vermilay, kelle sulest ilmus Laughtoni soliidne elulookirjeldus ajakirjas *Films in Review*, sai Wouki näidendi lavastus tähtsaks sündmuseks USA teatrielus. Peaosa esitas üks ameerika intelligentsemaid näitlejaid Henry Fonda. Aastail 1954—55 lavastas Laughton Broadwayl veel ühe B. Shaw' näidendi — «Major Barbara». See oli nüüd see «tõeline» lavastus, režissöör mängis Andrew Undershafti. Eric Bentley sai veenva vastuse.

Laughtoni viimane lavaosa oli kuningas Lear Shakespeare'i Memoriaalteatris Stratford-upon-Avonis 1959. aastal. Tragöödia lavastas kuulus inglise režissöör Glen Byam-Shaw, lavakujundus oli tuntud kunstniketriolt Motley, koos Laughtoniga mängisid inglise lava meistrid Angela Bedelli, Eyen Holm, Zoya Caldwell ja algaja Albert Finney. Inglise kriitika reageeris Laughtoni tööle jahedalt. K. Muir artiklis «Shakespeare'i-lavastused Inglismaal 1960—61» kirjutas: «Charles Laughton lihtsalt ei sobinud oma olemuselt kuningas Leari traagilisse osasse.» Raske öelda, kas Muiril oli õigus, kuid tema sõnades kajastub ilmekalt kiindumus Shakespeare'i käsitluse väljakujunenud traditsioonidesse.

Ajakirjandus polnud siiski üksmeelne. *Times*'i kriitik näiteks nimetas näitleja osatäitmist «lavalise paatose suurepäraseks näiteks». Nõukogude teatritegelane A. Obraztsova arvates oli see «väga ootamatu, üllatav, kuid ka haarav Lear».

Kodanlikke kriitikuid ärritas Laughtoni kangelase demokratism (teda nimetati «talupoeglikuks» ja «lihtrahvalikuks» Leariks). G. Byam-Shaw rõhutas nimme tragöödia rahvalikke elemente. See väljendus lavakujunduses ja misanstseenide üles-

ehituses — enamikus stseenides osalesid lihtinimesed. Vastavalt sellele polnud Laughtoni Lear tugev, võimukas monarh, vaid «rahulike elanike heasüdamlik kuningas», kes oli võitnud alamate armastuse headuse ja õiglusega.

Leari võib ka niimoodi mängida. Häda on siin selles, nagu õigesti märkis A. Obraztsova, et Shakespeare'i kujutatud ajastu karm ilme on muutunud põhjendamatult helgeks: rahulikud väljad, Gloucesteri õlgkatusega patriarhaalne maja, põlluharijate idülliline elu. Näidendi selline tõlgendus ahendas traagilist konflikti, mis peegeldus ka peategelase kujus.

Teiselt poolt õigustas näitleja psühholoogiliselt ja emotsionaalselt oma lähenemist kujule. Tema kangelase lugu on ausameelse inimese traagiline nägijakssaamine. Ta pole märganud, kuidas tema ümber on kogunenud kaugeltki mitte siirad inimesed. Oma kitsapiirilisusest hoolimata on see lugu sügava tähendusega. Selles on formuleeritud Laughtoni teema kokkuvõte: illusioonide eest peab maksma kannatuste ja valuga; head võib teha üksnes siis, kui tead, mis on hea ja mis halb; kurjuse vastu peab võitlema ja ainult see võitlus teeb inimese inimeseks . . . Jällegi meile tuttav humanismi ja loomaliku vägivalla ning egoismi moraaliprintsiipide kokkupõrge, veel üks katse orienteeruda hea ja kurja dialektikas.

On arusaadav, et vaatajad tundsid südamest kaasa kangelasele, kes oma lapsemeeles polnud võimeline eraldama tõde valest, kes vältis moraalset vastutust, kuid sattus olukorda, kus ta pidi ikkagi järsu piiri tõmbama tõe ja vale vahele kunagi talle nii tervikliku ja harmoonilisena tundunud maailmas.

Nagu kirjutab A. Obraztsova, püüdis Laughtoni Lear kogu aeg põgeneda tõe eest ja kaotas lõplikult pea, põrkudes reetlikkuse, alatuse, jõhkruse ja ebainimlikkuse maailmaga. Tema hullumeelsus oleks nagu sellesama infantiilsuse järg, millega ta varem põgenes tõe eest patriarhaalse idülli maailma.

On täiesti loomulik, et esiplaanil oli «Leari haavatud, inimestele avali hing» ja et «kuninga vapustatud, sügavalt elutõde aduma hakanud mõistus» jäi tagaplaanile. Emotsionaalse külje domineerimine intellektuaalse üle viis paratamatult kuju traagilise tooni lüürilisse tonaalsusse.

Ometi ei ole see vastuolus Shakespeare'i kontseptsiooniga, kuigi piirab seda. Peab arvestama, et Laughtoni rollikäsitlus on nimme vastupidine tema «vaimse faktuuriga», mis just dikteerinuks traditsioonilise lähenemise kujule: Lear on despoot, põikpäine egoist, keda pimestab kõrkus, iseteadvus, väär ettekujutus isa võimu pühadusest. Sellist Leari olnuks tal väga lihtne mängida — Laughton oli kuulus niisuguste rollidega.

Alles viis aastat tagasi oli ta hiilgavalt mänginud despootlikku upsakat kingseppa D. Leani filmis «Sunnitud valik».

Kui piiratult ka G. Byam-Shaw ja Ch. Laughton Leari tragöödiat käsitlesid, õnnestus neil edasi anda tõe tunnetamise sügavat rõõmu ja näidata, et tõeni jõudmine on kõige erutavam, kõrgem eluhetk, mille eest pole palju ohverdada isegi elu, ja et see hetk saabub paratamatult, kui kaua ka püüaksid inimesed sulgeda oma silmi ja südant.

Just sellepärast katkestasid vaatajad aplausiga lavastuse lõpuepisoode Leari ärkamishetkel Cordelia laagris: «Teenrid kannavad vaikselt lavale Leari, kes magab sügavas tugitoolis . . . Cordelia laskub tema ette põlvili. Ärganud Lear/Laughton teeb omakorda samuti . . . Kuningas, kellest on saanud lihtne inimene, kes on inimlik juukse juurteni, kohtab omataolist lähedast inimest, kes kehastab parimat inimeses — omakasupüüdmatut, kompromissitut tõde ja ausat suhtumist heasse ning kurjasse. Leari/Laughtoni õnnel pole piire. Ta langetab pea Cordelia rinnale ja nutab, varjamata ega häbenemata oma pisaraid . . .»[6]

Tõenäoliselt mõtles Laughton selliseid hingelise kirgastumise hetki, rääkides parimaist minuteist laval: «Pole midagi suurepärasemat täielikust vaikusest saalis, kui vaatajate tähelepanu on nii pingul, et istutakse hinge kinni pidades.»

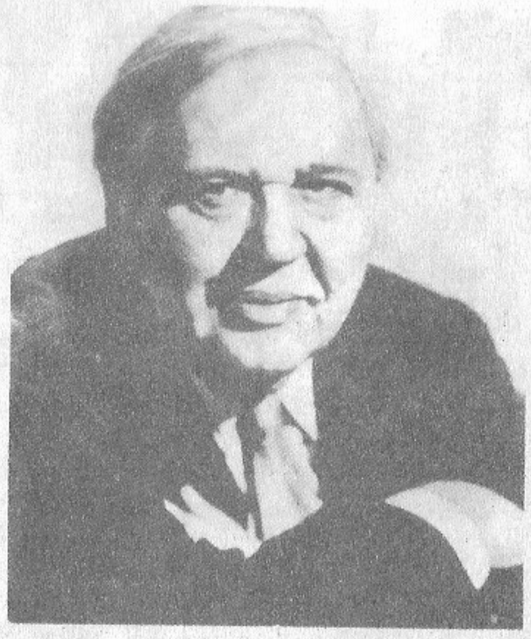
---

[6] *Образцова А.* В двух Стратфордах. Шекспировский сборник. М., 1961. С. 330.

EPILOOGI ASEMEL

Laughtoni populaarsus deklamaatori ja teatrinäitlejana äratas filmiprodutsentide huvi: ehk olid nad kiirustanud tema viimisega teisejärgulistesse osadesse ja episoodidesse? Pärast Shaw' ja Benéti lavastuste tunnustavat vastuvõttu hakati Laughtonit sagedamini Hollywoodi kutsuma. «Sagedamini» on küll suhteline mõiste. Aastail 1951—59 osales näitleja ainult seitsmes Hollywoodi filmis ja üheski neist polnud tal sellist tõsist osa, nagu oli olnud kodumaal vana, kuid ikka veel populaarse näidendi «Sunnitud valik» filmiversioonis, mille oli teinud režissöör David Lean 1954. aastal ja kus Laughton mängis edukalt peakangelast, enesega rahulolevat võimukat vana kingseppa. USA-s võttis ta vastu iga rolli, kui vaid ei tulnud mängida «kurjategijat», kuid enamasti oli ta sunnitud ennast kordama.

Heasüdamlik lesk, kes lõpuks peab abielluma oma sekretäriga («Helesinine loor», 1951), kapten Kiddi paroodiline variant («Abbott ja Costello kohtavad kapten Kiddi», 1952), legendaarne Herodes («Salome», 1953), vana tuttav Henry VIII («Noor Elizabeth», 1953) — kõik need rollid nõudsid meisterlikkust, professionaalsust, kuid mitte südant. Endiselt sunniti teda publikut lõbustama. Pole ime, et 1952. aastal mängis ta rõõmuga pisiosa kinoalmanahhis «O. Henry täismaja». Nii nagu ennegi ei leidnud näitleja produtsentidega ühist keelt. Laughton armastas filmikunsti, mõte iseseisvast režissuurist tundus erakordselt ahvatlevana. Lõpuks 1955. aastal lavastas ta D. Aigie stsenaariumi järgi filmi «Jahimehe öö». Peaosades Robert Mitchum, tema enda kasvandik Shelley Winters ja poolunustatud Lillian Gish. A. Jakovlevi tunnistust mööda, kellelt on kogumikus «Актеры зарубежного кино» (Искусство, 1965) huvitav artikkel Laughtonist, «oli tema esimene katse filmirežissuuri vallas väga huvitav. Tema lavastatud filmi . . . hindavad filmikriitikud kui Ameerika pärastsõjaaegse filmikunsti üht kõige novaatorlikumat tööd». Film tuli ekraanile



50-ndail aastail.

just sel ajal, kui Hollywoodis ilmusid sõltumatud produtsendid ja sõltumatud režissöörid. Kui Laughton oleks otsustanud edaspidigi filme teha, oleks tema ees avanenud uus tee. Kuid kahjuks oli tal jäänud vähe aega — kõigest seitse aastat.»

Aastail 1955—62 osales ta neljas filmis — mängis Inglise admirali internatsionaalses sõjafilmis «Kümne lipu all» (1960), demokraatlikku Rooma senaatorit Gracchust «Spartacuses» (1960), reaktsioonilist Ameerika senaatorit O. Premingeri filmis «Nõuanne ja kokkulepe» (1962).

Tema viimaste aastate parimaks filmirolliks kujunes õigluse rüütel, lootusetute asjade advokaat Wilfrid Robarts filmis «Süüdistuse tunnistaja» (1957). A. Christie peadmurdva kriminaalromaani ekraniseeringus õnnestus tal veel kord kehastada jooni, mis enim vastasid tema inimeseideaalile — elurõõmu, ääretut nõudlikkust iseenese vastu, humaansust, leppimatust kurjuse ja valega.

Nooruses oli Laughton tihti mänginud vanadust: keha ja vaimu närbumist, abitust ja aneemilisust, lottis põski, kustunud pilku, armetut püüdu saada veel kas või pisutki osa endistest rõõmudest. Kanakoib, mida salaja, koera kombel närib Henry VIII, on rauganõtruses kuninga soovide piir.

«Noor Elizabeth», 1953.

«Süüdistuse tunnistajas» näitab Laughton teistsugust vanadust. *Sir* Wilfridi jaoks on haigused, arstimid, hoolitsemine tervise eest saatuse alatu riugas, vastik arusaamatus. Tal ei ole isiklikult midagi teda hooldama määratud meditsiiniõe miss Primsle'i (E. Lanchester) vastu, kuid too on tema haiguse, nõrkuse, pealesunnitud tegevusetuse elav meeldetuletus ja seepärast on nad sõjajalal.

Sirge, rühikas, jonnaka buldoginäoga, põlgliku naeratusega, irooniline kepi ja kõvakübaraga advokaat pole veel jõudnud koduuksest sisse astuda, kuid juba algab arutu võitlus õiguse eest ignoreerida oma haigust.

Kunagi muutus julm Henry VIII vanaduse mõjul abituks lapseks. *Sir* Wilfridil on samuti lapselikke jooni, ta võlub vaatajat oma alistamatuse, noorusliku energia ning vallatu kelmikusega. Sigarid on peidetud jalutuskepi sisse, brändi on valatud rohupudelisse, lift on lõbustusvahendiks. Kui pole tikke (miss Primsle teab, et ta salaja suitsetab, ja võtab abinõud tarvitusele), küsib ta neid sosinal klientidelt või läheb ise

«Noor Elizabeth», 1953.

otsima, kätt sigariga varga kombel selja taha peites. Iga kord, kui hallipäisel advokaadil on õnnestunud põetajat ninapidi vedada, särab tema näol rahulolev poisikeselik naeratus.

Laughton mängib rolli nii, et kangelase ülemeelikus ei tulene vanadusnõtrusest, vaid hinge noorusest, täisverelise vaimse elu harjumusest, huvist inimeste, nende käitumismotiivide ja kõige selle vastu, mis annab intellektuaalset ning kõlbelist rahuldust. Seepärast pole sugugi imelik, et Wilfrid Robarts ei pea end raugaks ja võtab haiguse meenutamist isikliku solvamisena. Niipea kui tegevusväljale ilmub Lennart Woul (teda süüdistatakse elatanud missis Frenchi tapmises kasuahnetel motiividel), vehib advokaat Primsle'i poole nagu kärbest peletades. Laughtoni lopsakas, väljendusrikas žest!

Kliendi ilmumine muudab Robartsi tundmatuseni. Kui seni oli Laughtoni kangelane äratanud sümpaatiat soovimatusega alla vanduda haigusele ja noorusliku kelmikusega, siis nüüd köidab ta intellektiga, laitmatult täpse loogilise analüüsi võimega.

«Jahimehe öö», 1955.

Muide, Robarts oli võitnud klientide lugupidamise ja kolleegide austuse professionaalse talendiga, aga ka põhimõttekindlusega. Kuulanud asja ära, ei rutta kangelane abi tõotama, kuigi Scotland Yardi agendid juba tulid süüdistatava järele ja ainuüksi austusest majaperemehe vastu viivitavad arreteerimisega. Kõigepealt on vaja veenduda kliendi ususes. Robarts uurib tähelepanelikult Wouli nägu, kuulab teraselt tema kurva pihtimuse intonatsioone, võrdleb muljet mõistuse häälega ja alles siis teeb otsuse.

Täpselt samuti uurib ta Wouli naist, kes ootamatult tema juurde tuleb.

Christine Woul äratab kahtlust nii oma välimuse kui ka kunstliku olekuga, kuid Robarts ei kiirusta järeldusi tegema. Päikeselaik advokaadi monoklist (A. Christie või režissöör B. Wilderi õnnestunud leid) eksleb tema näol, peatub silmades, pimestab, sunnib kõrvale vaatama. Christine Woul ei pea katsele vastu. Muidugi oleks Laughtoni kangelane ka ilma monoklita hakkama saanud — tegelikult mõõdab ta inimesi oma põhimõtetega, oma südametunnistusega. Kangelanna kinnitab, et mees ei armasta teda ja tõepoolest saatis korda kuritöö

Osa viimases filmis «Nõuanne ja kokkulepe», 1962.

ja et tema, abikaasa, teab, et ei või esineda kaitsepoolse tunnistajana, kuna kohus ei usu tema kui asjast huvitatud isiku tunnistusi . . . Kõik see on ehk loogiline, kuid kui naine ei taha oma meest kaitsta, kui ta on valmis teda mõrvariks tunnistama, on see hämmastav ja ebaloomulik!

Wilfrid Robarts on tark, kuid lisaks on ta ka inimlik. Christine'i reetlikkus (nii interpreteerib Robarts tema visiiti) sunnib teda asja uurima hakkama, kuigi ta esialgu oli Woulile ära öelnud — haigus, arstid, tüütu Primsle! Ent kui inimene on süütu (seda aga ütlevad Robartsile süda ja mõistus — miks tappa missis French, kui ta niigi oli Woulile pärandanud oma varanduse!), kui teised advokaadid kahtlevad (asi on ju lootu-

«Süüdistuse tunnistaja», 1957.

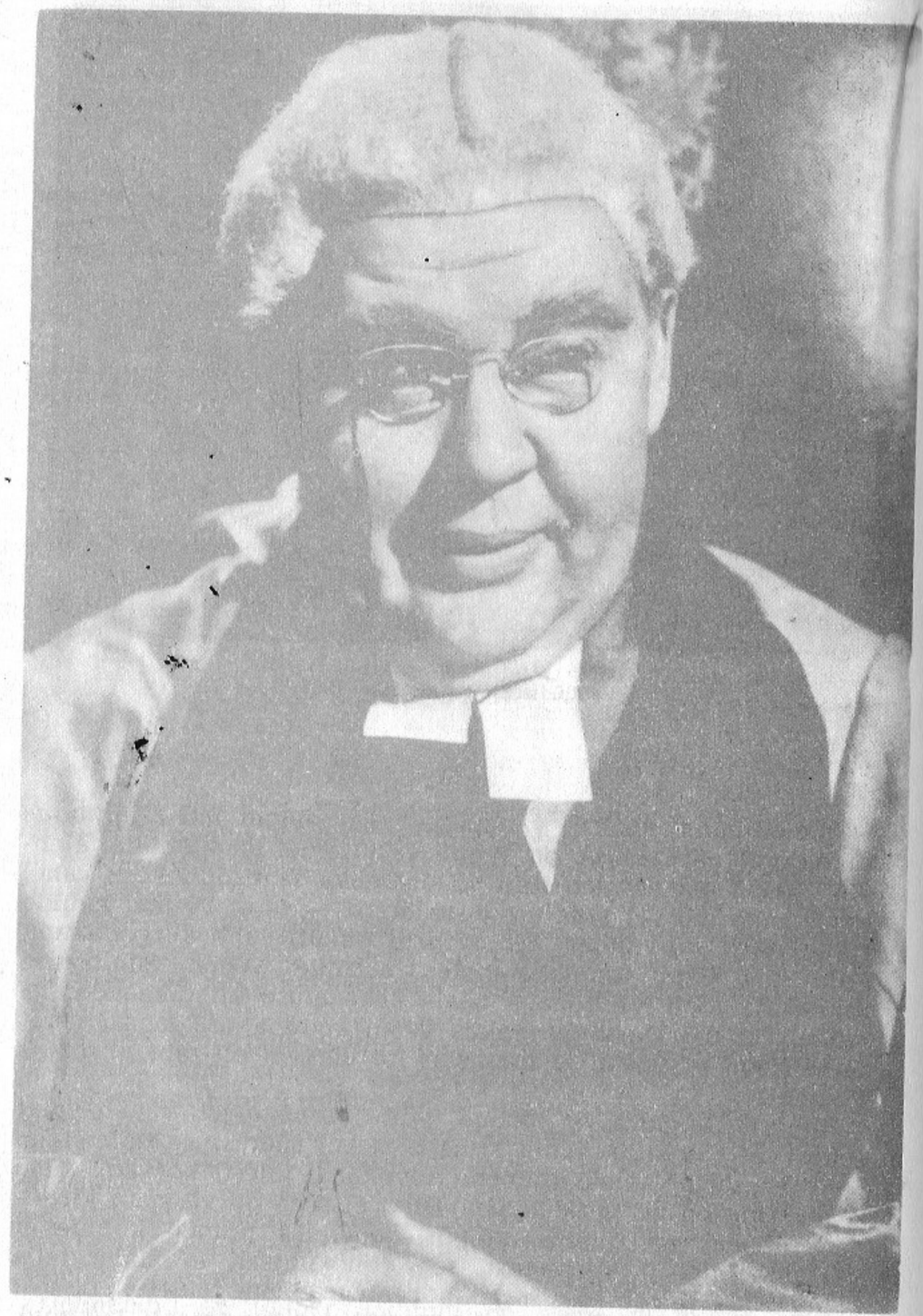
setu!), kui küsimus on õigluses, ei saa ta jääda osavõtmatuks. Robartsi arvates kaitseb seadus inimest, ja kui see poleks nii, siis mistarvis on üldse olemas tema, jurist, humaanse seaduse fanaatik!

Suure osa oma elust on Robarts pidanud avalikku võitlust tõe eest, mis nõuab niisama palju kaitset kui inimväärikuski. Sisuliselt on need kaks mõistet teineteisest lahutamatud: ei ole väärikust väljaspool tõde ega tõtt väljaspool inimlikkust. Inimlikkus on Robartsile saanud tõe kehastuseks ja igasugune kõrvalekaldumine sellest (Christine'i näilik südametus) ning südametunnistuse kirjutamata seadustest on temale ohusignaal, kutse sekkumiseks. Nagu oodata võib, kujuneb kolmepäevane protsess kangelase hingejõu ja mehisuse raskeks katsumuseks. Igal hommikul ootab Woul hirmu ja lootusega *sir* Wilfridi ilmumist lahutamatu Primsle'i saatel, iga istung põhjustab vanamehele uusi erutusi ja isegi tema vääramatu intellekt ei suuda südant vaos hoida. Näib, et kõik süüdistuse argumendid on ümber lükatud: on selge, et missis Frenchi

«Süüdistuse tunnistaja», 1957.

majapidajanna, riiakas vanapiiga, kes vihkab mehi ja lootis saada oma pärandiosa, on Wouli vastu omakasupüüdlikel ajendeil. Tema süüdistused (tüli süüdistatava ja kadunukese vahel veidi enne mõrva) pole usaldusväärsed — ta ei võinud kuulda jutuajamist kõrvaltoas. *Sir* Wilfrid ohkab juba kergendatult, kuid seal astub tunnistajatooli Christine Woul. Süüdistuse tunnistaja lööb iga sõnaga naela kaebealuse kirstukaande. Ta väidab, et mõrvapäeval lahkus Woul kodunt, tuli tagasi vereplekkidega pintsakul ja tunnistas ise üles, et oli tapnud missis Frenchi.

Robarts/Laughton on löödud. Mitte tunnistusest, vaid pelgalt sellest, et Christine Woul astus üles kui süüdistuse tunnistaja. Hetkeks tõrjub temas inimene advokaadi täiesti kõrvale, tema reageering on nii mitmetähenduslik, et seda on võimatu kirjeldada. Selles on üllatus, põlgus, raev. Ta tunneb kohutavat vastumeelsust ja tülgastust, see kõik lihtsalt ei mahu talle pähe. Süda tõstab mässu ja ta peab neelama tablette, millest alles hetk tagasi oli oma puldile lõbusat ornamenti ladunud.



«Süüdistuse tunnistaja», 1957.

Langetatud päi ja virilalt naeratades lükkab ta jälkusega kõrvale Christine'i esimese abielu tunnistuse (võib-olla pole teine abielu tõesti seaduse järgi kehtiv ja ta võib astuda välja Wouli vastu) — mis tähtsus on sellel (ja üldse igasugusel) paberil, kui naine reedab oma mehe!

Teistsugust, võidutsevat *sir* Wilfridi näeb kohtusaal finaalis, kui tal avaneb võimalus Christine'i paljastada ja pöörata pea peale faktiliselt juba lõpetatud protsess. Kangelane ei oska aimatagi, et vulgaarne olevus, kes müüs talle missis Wouli jubedad kirjad oma armukesele («oota natuke, ma astun välja süüdistuse tunnistajana ja mu mees puuakse üles»), oli Christine ise, kirjad aga võltsing, trump armastatu päästmiseks.

Robartsi huulil mängleb kaval, sarkastiline muie, ta lehvitab käes mingit paberilehte, hääles mängleb mürgine iroonia (ehtne kiri on peidus raamatu all; kui missis Woul hakkab salgama ja ütleb, et see pole tema kirjutatud, siis võtab ta välja ehtsa kirja, saal aga on vaimustuses tema teravmeelsusest — alguses ta ju näitas oma spordipükste arvet). Silmades, mis teravalt jälgivad kangelanna iga reageeringut, on jäine halastamatus. Christine tunnistab üles ja *sir* Wilfrid kasvab kõigi silmis. Saalis sosistatakse — parimal juhul saab ta lühiajalise vanglakaristuse. Tõenäoliselt nii see just läheb, sest moraalse närususe puhul ei tunne Robarts halastust.

Sarnaselt enamiku Laughtoni kangelastega on vana advokaat vaimustatud oma elukutsest ja omal alal täiuslik. Laughtoni ilmekat olustikulise iseloomustamise oskust (suurepäraselt on edasi antud kangelase iga ja haigus, tema harjumuste ekstsentrilisus ja sisemine palang) täiendab elukutsekarakteristika laitmatu täpsus.

Robarts/Laughton on uhke oma kuulumise üle juristide gildi. Ta armastab kohut, kohtuprotsessi põnevust, oskab muuta asjade käiku paari-kolme küsimusega, teab kõiki riukaid, kõiki vahendeid, kuidas avaldada muljet vandekohtunikele või, vastupidi, muuta see mulje nulliks. Just nüüdsama andis tunnistuse missis Frenchi majapidajanna. Efekt on rabav: ta kuulis tüli ja karjeid, nägi, kuidas just enne seda oli sisenenud Lennart Woul, ja on valmis vanduma, et peale tema polnud ühtki teist külastajat.

Sir Wilfrid ei rutta talle küsimusi esitama. Kui mutike hakkab juba tunnistajatoolist lahkuma, pöördub Robarts nagu muuseas tema poole, jättes lõpetamata poolpilkava kõnetluse: «Kas te ei oleks nii kena . . .» Kogenud advokaat demonstreerib meelega hoolimatust süüdistuse võtmetunnistaja vastu. Vandekohtunikud märkavad seda, kuid tegelikult on Robartsil teine, tähtsam eesmärk.

Veidi enne surma.

Rahulikult, häirimatult esitab ta küsimusi, riivates tunnistaja nõrka kohta — tema viha meessoo vastu. Pehme, pilklik intonatsioon, salakaval tuluke silmis, kerge naeratus — kõik see on vandemeeste jaoks, et nad taipaksid tunnistajanna inimlikku sisu, mis temale oli silmanähtav juba esimesest pilgust. Vanapiiga otsekohesed vastused tekitavad naeru saalis ja sunnivad tahtmatult seletama tunnistajanna ägedust samuti meessoo vihkamisega. Kuid Robartsile sellest veel ei piisa. Alustanud ülekuulamist valju, rõhutatult selge häälega, unustanuks ta nagu hiljem tunnistajanna halva kõrvakuulmise ja räägib rõhutatult vaikselt. Mitmel korral muudab ta järsult hääletugevust ja lõpetab ülekuulamise peaaegu sosinal.

Tunnistajanna vaatab nõutult prokuröri poole, vandemehed sosistavad omavahel. Robarts paneb punkti — kui see naine ei kuule temale nii lähedalt esitatud küsimusi, mida võis ta siis kuulda teisest toast!

Suurepärane, temperamentne näitleja *sir* Wilfrid on faktiliselt protsessil peategelane, kuid mitte vaimustust äratavate advokaadiomaduste tõttu. Saladus on milleski muus. Näitleja haarab vaatajad võitlusse inimese eest, ta nagu sunniks tunnustama oma hinnangute ja ideaalide süsteemi. Näitlejavahendite arsenal on napp, kuid hämmastab psühholoogilise täpsuse, värvikuse ja sügavusega. Iga žest, pilk, naeratus, intonatsioon, paus peegeldab *sir* Wilfridi iroonilist, peent mõistust ja ergast, kaastundlikku hinge.

Ei, vanadus pole seda advokaati murdnud, pole talt midagi ära võtnud, kõige vähem rõõmu inimest armastada ja temasse uskuda.

Christie ja Wilderi kangelast vedas alt loogika, professionaalne veendumus oma eksimatuses — mõrvar kannatas välja monokli päikesepeegelduse, tema naine, kes rääkis tõtt, aga mitte. Seepärast tekkisidki kõik sündmustiku keerdkäigud, mis tegid näidendist ristsõnamõistatuse, nagu Agatha Christiele omane.

Filmis Wilfrid Robarts eksib samuti, kuid siin eksib ta seepärast, et soovis uskuda Wouli süütusse ja hindas inimlikkust kõrgemalt juristiloogikast. Seepärast jääb ta ka kaitsma Christine Helmi. Seepärast andestab Wilfridele tema vembud agar Primsle. Seepärast taganeb surm. Kuni inimesed hindavad kõrgemalt inimlikkust, headust, kaastunnet kui loogikat ja väikekodanlikku «tervet mõistust», pole neil vaja karta surma, ei füüsilist ega vaimset. Sest elu ongi ju vaimu triumf.

Charles Laughton suri 15. septembril 1962. aastal. Vähk, halastamatuim kõigist tänapäeva haigustest, ei suutnud murda tema vaimu. Viimase võimaluseni töötas ta oma uue osa kallal.

Yorkshire'i hotelliomaniku poeg sai elus tunda nii austust kui ka alandust, ahastust ja lootust, kuid säilitas endas alati väärikuse ja lihtsuse, mis seostusid tema ettekujutuses inimese moraalse puhtusega. Nagu juhtub harva, tunnetas ta teravalt kunsti vastutust inimeste ees ja hindas kõrgelt sõna jõudu: «Mitte mingil juhul ei tohi sõna alahinnata. Sõnal on märksa suurem võim kui kõigil kunagi visatud pommidel kokku. Mooses kirjutas kümme käsku kivitahvlitele . . . Need tahvlid on põrmuks varisenud, kuid sõnad elavad tänaseni. Kaovad ja hävinevad inimese kauneimad ning suurimad loometööd, isegi

kui nad on tehtud graniidist, kuid sõnad jäävad elama igavesti.»

«Sõnad jäävad elama igavesti» — vaevalt küll kõik sõnad! Kuid need, mida lausus inimestele Laughton, rääkides vaatajaile teatris ja kinos vabadusest, hingejõust, inimese ilust ja väärikusest, elavad tõesti, sest nendes on tõde. Selle tõenduseks on tema kaasaegsete ja kõigi nende tänumeel, kes kordki olid kohtunud Charles Laughtoniga — näitleja ja inimesega.

FILMOGRAAFIA

1929 **«Piccadilly»**
Režissöör E. Dupont. Osades: Hilda Grey, Jameson Thomas, Anna May Wong, Charles Laughton (episoodis; edaspidi — Ch. L.).
BIP, Inglismaa.

1930 **«Hundid» («Wolves»)**
Režissöör H. Wilcox. Osades: Dorothy Gish, Malcolm Kean, Jack Austereman, Franclin Bellamy, Griffith Hamphries, Betty Bolton, Ch. L.
British and Dominion Productions.

1931 **«Jõge mööda alla» («Down the River»)**
Režissöör P. Godfrey. Osades: Harold Hewt, Jane Baxter, Ch. L.
Gaumont, Inglismaa.

1932 **«Vana hämar maja» («The Old Dark House»)**
Režissöör J Whale. Osades: Boris Karloff, Melvin Douglas, Gloria Stewart, Lilian Bond, Ernest Thesiger, Eva Moore, Ch. L.
Universal, USA.

«Saatan ja sügavik» («The Devil and the Deep»)
Režissöör M. Goring. Osades: Gary Cooper, Tallulah Bankhead, Cary Grant, Ch. L.
Paramount, USA.

«Kinnipeetud töötasu» («Payment Deferred»)
Režissöör L. Mendes. Osades: Ch. L., Haile Hamilton, Maureen O'Sullivan, Dorothy Peterson, Ray Milland.
MGM, USA.

«Ristimärk» («The Sign of the Cross»)
Režissöör C. De Mille. Osades: Ch. L., Frederic March, Claudette Colbert.
Paramount, USA.

«Kui mul oleks miljon» («If I Had a Million»)
Fineas Lamberti episoodi režissöör E. Lubitsch. Fineas — Ch. L.
Paramount, USA.

1933 **«Kadunud hingede saar» («Island of Lost Souls»)**
Režissöör E. Kenton. Osades: Ch. L., Bela Lugosi, Richard Arlen, Leila Hyams.
Paramount, USA.

«Henry VIII eraelu» («Private Life of Henry VIII»)
Režissöör A. Korda. Osades: Ch. L., Robert Donat, Merle Oberon, Binnie Barness, *lady* Tree, Elsa Lanchester, Wendy Barrie, John Lauder jt.
London Films, Inglismaa.

«Valge naine» («White Woman»)
Režissöör S. Walker. Osades: Ch. L., Carole Lombard, Charles Bickford, Kent Taylor jt.
Paramount, USA.

1934 **«Barrettid Wimpole Street'ilt» («The Barretts of Wimpole Street»)**
Režissöör S. Franklin. Osades: Ch. L., Norma Shearer, Frederic March, Maureen O'Sullivan, Catherine Alexander, Una O'Connor jt.
MGM, USA.

«Ruggles Red Gapist» («Ruggles of Red Gap»)
Režissöör L. McCarey. Osades: Ch. L., Mary Boland, ZaSu Pitts, Roland Young, Leila Hyams.
Paramount, USA.

1935 **«Hüljatud» («Les Miserables»)**
Režissöör R. Boleslawsky. Osades: Ch. L., Frederic March, Cedric Hardwycke jt.
United Artists, USA.

«Mäss «Bountyl»» («Mutiny on the Bounty»)
Režissöör F. Lloyd. Osades: Ch. L., Clark Gable, Franchot Tone, Donald Crisp, Henry Stephenson jt.
MGM, USA.

1936 **«Rembrandt»**
Režissöör A. Korda. Osades: Ch. L., Gertrude Lawrence, Elsa Lanchester, Marius Goring, Walter Hadd jt.
London Films, Inglismaa.

«Mina, Claudius» («I, Claudius»). Film jäi lõpetamata.
Režissöör J. von Sternberg. Osades: Ch. L., Merle Oberon, Flora Robson, Robert Newton, Amlyn Williams.
London Films, Inglismaa.

1937 **«Vihaanum» («Vessel of Wrath»)**
Režissöör E. Pommer. Osades: Ch. L., Elsa Lanchester, Tyrone Gatry, Robert Newton.
Mayflower, Inglismaa.

1938 **«St. Martini põiktänav» («St. Martin's Lane»)**
Režissöör T. Whelan. Osades: Ch. L., Vivien Leigh, Rex Harrison, Larry Adler.
Mayflower, Inglismaa.

1939 **«Kõrts «Jamaika»» («Jamaica Inn»)**
Režissöör A. Hitchcock. Osades: Ch. L., Maureen O'Hara, Leslie Banks, Amlyn Williams, Robert Newton jt.
Mayflower/Associated British, Inglismaa.

«Pariisi Jumalaema kiriku kellalööja» («The Hunchback of Notre Dame»)
Režissöör W. Dieterle. Osades: Ch. L., Cedric Hardwycke, Maureen O'Hara, Thomas Mitchell, Edmond O'Brien.
RKO, USA.

1940 **«Nad teadsid, mida tahtsid» («They Knew What They Wanted»)**
Režissöör G. Kanin. Osades: Ch. L., Carole Lombard, Karl Malden jt.
RKO, USA.

1941 **«See algas Evast» («It Started with Eve»)**
Režissöör H. Koster. Osades: Deanna Durbin, Robert Cammings, Ch. L.
Universal, USA.

1942 **«Tuttle'ld Tahitilt» («The Tuttles of Tahiti»)**
Režissöör Ch. Vidor. Osades: Ch. L., John Hall, Peggy Drake jt.
RKO, USA.

«Manhattani lood» («Tales of Manhattan»)
Režissöör J. Duvivier. Osades: Ch. L., Elsa Lanchester jt.
XX Century Fox, USA.

«Valmistu lahinguks» («Stand by for Action»)
Režissöör R. Leonhard. Osades: Ch. L., Robert Taylor, Bryan Donlevy, Walter Brennan, Marilyn Maxwell jt.
MGM, USA.

1943 **«Nüüd ja igavesti» («Forever and a Day»)**
Osades: Ch. L., Cedric Hardwycke, Ray Milland, Bryan Ahern jt.
RKO, USA.

«See maa on minu» («The Land is Mine»)
Režissöör J. Renoir. Osades: Una O'Connor, Ch. L., Maureen O'Hara jt.
RKO, USA.

«Mees põranda alt» («The Man from Down Under»)
Režissöör R. Leonhard. Osades: Ch. L., Binnie Barness, Richard Karlson jt.
MGM, USA.

1944 **«Canterville'i kummitus» («The Canterville Ghost»)**
Režissöör J. Dassin. Osades: Ch. L., Robert Young, Margaret O'Brien, William Gargan, Una O'Connor jt.
MGM, USA.

«Kahtlusalune» («The Suspect»)
Režissöör R. Siodmak. Osades: Ch. L., Ella Rains, Dean Hayrens, Stanley Ridges.
Universal, USA.

1945 **«Kapten Kidd» («Capitain Kidd»)**
Režissöör R. Lee. Osades: Ch. L., Randolph Scott, Barbara Britton, Reginald Owen jt.
United Artists, USA.

1946 **«Tema pärast» («Because of Him»)**
Režissöör R. Wallace. Osades: Deanna Durbin, Franchot Tone, Ch. L. jt.
Universal, USA.

1948 **«Paradine'i kohtuasi» («The Paradine Case»)**
Režissöör A. Hitchcock. Osades: Gregory Peck, Ann Todd, Ethel Barrymoore, Ch. L., Louis Jourdan jt.
David Selznick, USA.

«Võib juhtuda ime» («A Miracle Can Happen»)
Režissöör K. Vidor. Osades: Burgess Meredith, Fred MacMurray, Paulette Goddard, James Stewart, Dorothy Lamour, Henry Fonda, Ch. L.
United Artists, USA.

«Mäng surmaga» («The Big Clock»)
Režissöör D. Farrow. Osades: Ch. L., Ray Milland, Maureen O'Sullivan, Elsa Lanchester jt.
Paramount, USA.

«Triumfikaar» («Arc de Triomphe»)
Režissöör L. Milestone. Osades: Charles Boyer, Ingrid Bergman, Ch. L. jt.
Enterprice/United Artists, USA.

«Tütarlaps Manhattanilt» («The Girl from Manhattan»)
Režissöör A. Green. Osades: Dorothy Lamour, George Montgomery, Hue Herbert, Sara Allgood, Ch. L. jt.
United Artists, USA.

1949 **«Pistis» («The Bribe»)**
Režissöör R. Leonhard. Osades: Robert Taylor, Ava Gardner, John Hodiak, Vincent Price, Ch. L.
MGM, USA.

«Mees Eiffeli tornis» («The Man of the Eiffel Tower»)
Režissöör B. Meredith. Osades: Franchot Tone, Burgess Meredith, Ch. L. jt.
RKO, USA.

1951 **«Helesinine loor» («The Blue Veil»)**
Režissöör K. Bernhart. Osades: Jane Whyman, Jean Blondell, Richard Karlson, Agnes Moorehead, Ch. L.
RKO, USA.

«Kummaline uks» («The Strange Door»)
Režissöör J. Pevny. Osades: Boris Karloff, Sally Forest, Richard Steply, Ch. L.
Universal International, USA.

1952 **«O. Henry tälsmaja» («O. Henry's Full House»)**
Novelli «Vaarao ja koraal» režissöör H. Koster. Osades: David Wayne, Marilyn Monroe, Ch. L.
XX Century Fox, USA.

«Abbott ja Costello kohtavad kapten Kiddi» («Abott and Costello Meet Capitain Kidd»)
Režissöör Ch. Lamount. Osades: Bud Abbott, Lue Costello, Hillary Brooke, Ch. L. jt.
Warner Brothers, USA.

1953 **«Salome»**
Režissöör W. Dieterle Osades: Rita Hayworth, Ch. L., Stewart Granger, Judith Anderson, Cedric Hardwycke, Alan Baidel jt.
Columbia, USA.

«Noor Elizabeth» («Young Bess»)
Režissöör J. Sidney. Osades: Jean Simmons, Ch. L., Stewart Granger, Deborah Kerr, Kay Walsh jt.
MGM, USA.

1954 **«Sunnitud valik» («Hobson's Choise»)**
Režissöör D. Lean. Osades: Ch. L., John Mills, Brenda de Bunzie jt.
London Films, Inglismaa.

1955 **«Jahimehe öö» («The Night of the Hunter»)**
Režissöör Ch. Laughton. Osades: Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish jt.
United Artists, USA.

1957 **«Süüdistuse tunnistaja» («Witness for the Prosecution»)**
Režissöör B. Wilder. Osades: Ch. L., Tyrone Power, Marlene Dietrich, Elsa Lanchester, Una O'Connor jt.

1960 **«Kümne lipu all» («Under Ten Flags»)**
Režissöör G. Coletti. Osades: Van Heflin, Mylèn Demongeot, Folco Lulli, John Erikson, Lyom Redmond, Eleonore Rossi-Drago, Ch. L.
Paramount/De Laurentiis, USA.

«Spartacus»
Režissöör S. Kubrick. Osades: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Ch. L. jt.
United Artists, USA.

1962 **«Nõuanne ja kokkulepe» («Advice and Consent»)**
Režissöör O. Preminger. Osades: Franchot Tone, Lew Ayres, Henry Fonda, Walter Pidgeon, Burgess Meredith, Ch. L. jt.
Columbia, USA.

SISUKORD

Sissejuhatus 3
Vastu voolu 5
Hollywoodis 28
Inimkirgede koorem 54
Inimese väärikusest 80
Charles Laughtoni teater 118
Epiloogi asemel 140
Filmograafia 153

Utilov, V.

U91 Charles Laughton. — Tln.: «Eesti Raamat», 1986. — 160 lk.: ill.

Autor annab ettekujutuse inglise/ameerika teatri- ja filminäitleja, etleja ning režissööri elust ja loomingust, tema ebatavalise isiksuse võlust.
Brošüür on illustreeritud fotodega filmidest, milles näitleja osales.
Ilmub sarjas «Väike filmiraamat».

U $\frac{4910020000-46S}{901(15)-87}$ 152—86 85.53(3)

Владимир Утилов. ЧАРЛЬЗ ЛАУТОН.
На эстонском языке.
Перевод с русского языка: А. Кукк.
Художник-оформитель Т. Ару.
Таллин, изд-во «Ээсти раамат».
Toimetaja L. Lokotar.
Kunstiline toimetaja A. Kangur.
Tehniline toimetaja A. Halliste.
Korrektorid E. Kõrge ja I. Torm.
ИБ № 5782.
Laduda antud 18. 06. 86.
Trükkida antud 5. 11. 86.
Formaat 60×90/16.
Olsetpaber.
Kiri: baltika.
Ofsettrükk.
Trükipoognaid 10,0.
Tingtrükipoognaid 10,0.
Tingvärvitõmmiseid 20,38.
Arvestuspoognaid 9,39.
Trükiarv 22 000.
Tellimus nr. 539.
Hind 75 kop.
Kirjastus «Eesti Raamat»,
200090, Tallinn, Pärnu mnt. 10.
Trükikoda «Punane Täht»,
200001, Tallinn, Pikk 58.